zarez

dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja • zagreb, 28. lipnja 2,,7., godište IX, broj 209
cijena 12,00 kn; za BiH 2,5 km; za Sloveniju 320 sit

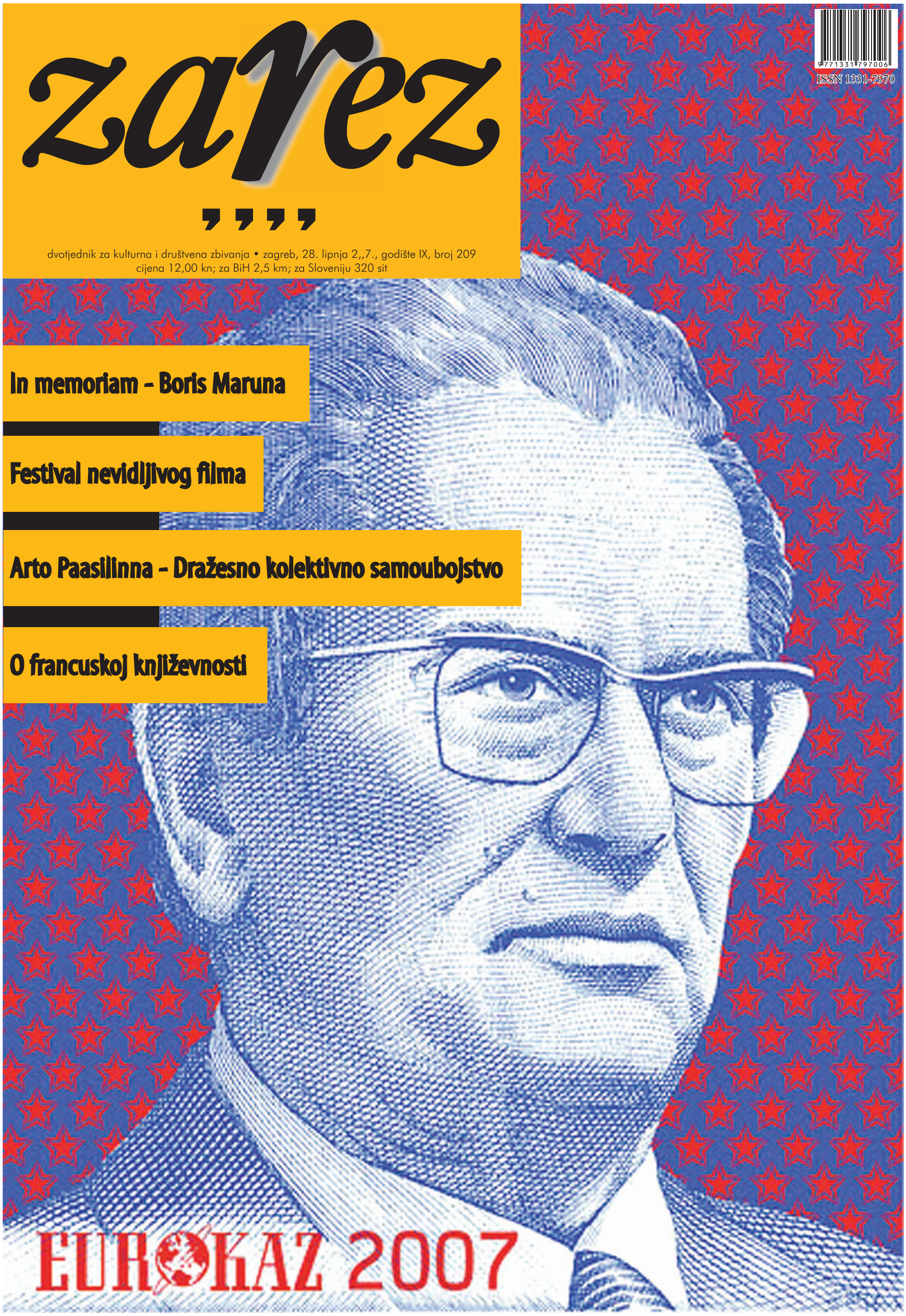
ISSN 1331-7970

In memoriam - Boris Maruna

Festival nevidljivog filma

Arto Paasilinna - Dražesno kolektivno samoubojstvo

O francuskoj književnosti



cmyk

Gdje je što?

***Info i najave* 2**

In memoriam
Da ili ne *Andrea Zlatar* **3**
Druga strana, ali ne d.o.o. *Boris Beck* **4**
Na prijateljevu pogrebu *Antonio Machado* **4**
Prag u Podpragu *Grozdana Cvitan* **5**
Domaća zadaća *Slavko Jendričko* **39**

U žarištu
Razgovor s Judy Ironside *Maja Hrgović* **6-7**
Interkulturni dijalog i digitalna kultura *Biserka Cvjetičanin* **7**

Tema: Multimedijalni centar Rijeka
Poduzeće u kulturi *Branko Cerovac* **8**
Politika kao igra praznih znakova *Marina Gržinić* **9**

Socijalna i kulturna antropologija
Zvuk, kristalno čist *Renata Jambrešić Kirin* **10**
Znanost u potrazi za dobrim imenom *Jadran Kale* **11**

Film
Filmske mutacije: Festival nevidljivog filma **12-14**
Podrhtavanje *Raymound Bellour* **15**

Vizualna kultura
Stil avangarde *Janka Vukmir* **16**

Satira
Mnogi Amerikanci predebeli da bi počinili samoubojstvo *The Onion* **18**

Glazba
Novi primitivizam *Trpimir Matasović* **19**

Kritika
Seksualna želja i strahovanje *Steven Shaviro* **33**
Krik i jezik *Katarina Luketić* **38-39**
"Prirodni" čimbenici ljudske povijesti *Aleksandar Benažić* **40**
Komično priznavanje i mudrosno cijeđenje života *Dario Grgić* **41**

Kazalište
Razgovor s Marijanom Molnarom *Suzana Marjanić* **34-35**
Jurišanje napjeva *Nataša Govedić* **36-37**

Reagiranja
Država i vjera *Antoine Pinterovic* **39**

Proza
Štrajk *Nebojša Lujanović* **42-43**
Dražesno kolektivno samoubojstvo *Arto Paasilinna* **44-45**

Riječi i stvari
Smrznute riječi *Neven Jovanović* **47**

TEMA BROJA: *Francuska književnost*
Priredio Zoran Roško
Pierre Klossowsky *John Taylor* **20-21**
Raymond Roussel *Trevor Winkfield* **22-23**
Lydie Salvayre *Warren Motte* **24-25**
Louis Calaferte *John Taylor* **26-27**
Jean-Philippe Toussaint *Warren Motte* **28-29**
Razgovor sa Jean-Philippeom Toussaintom *Laurent Hanson* **30-31**
Marcel Bénabou *Warren Motte* **31-32**

impressum

zarez

dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja
adresa uredništva: Vodnikova 17, Zagreb
telefon: 4855-449, 4855-451, **fax:** 4813-572
e-mail: zarez@zg.htnet.hr, **web:** www.zarez.hr

uredništvo prima: radnim danom od 12 do 15 sati
nakladnik: Druga strana d.o.o.
za nakladnika: Andrea Zlatar
glavni urednik: Zoran Roško
zamjenice glavnog urednika: Nataša Govedić i Katarina Luketić
izvršna urednica: Lovorka Kozole
poslovna tajnica: Dijana Cepić
uredništvo: Grozdana Cvitan, Rade Dragojević, Dario Grgić, Maja Hrgović, Agata Juniku, Silva Kalčić, Trpimir Matasović, Suzana Marjanić, Katarina Peović Vuković, Nataša Petrinjak, Srećko Pulig, Gioia-Ana Ulrich, Andrea Zlatar

grafičko oblikovanje: Studio Artless
lektura: Unimedia
priprema: Davor Milašinčić
tisak: Tiskara Zagreb d.o.o.

Tiskanje ovog broja omogućili su:
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Ured za kulturu Grada Zagreba

zarez

21. EUROKAZ, 2007.

od 27. lipnja do 4. srpnja

Srijeda, 27. lipnja

20:30 *Weddings & Trials*
Laboratorio Nove, Firenca | Teatar &td, Zagreb | Kampnagel, Hamburg | MAG Culture&Experience, Skopje | Eurokaz, Zagreb
Teatar &td, Savska 25

22:00 *Zeleno, zeleno*
DB Indoš – House of Extreme Music Theatre | Studentski Centar, Teatar &td, Zagreb | Eurokaz, Zagreb
SC, MSKP – N paviljon, Savska 25

Četvrtak, 28. lipnja

20:30 *Weddings & Trials*
Laboratorio Nove, Firenca | Teatar &td, Zagreb | Kampnagel, Hamburg | MAG Culture&Experience, Skopje | Eurokaz, Zagreb
Teatar &td, Savska 25

22:00 *Zeleno, zeleno*
DB Indoš – House of Extreme Music Theatre | Studentski Centar, Teatar &td, Zagreb | Eurokaz, Zagreb
SC, MSKP - N paviljon, Savska 25

24:00 *Put u Jeruzalemsko*
Schöne Gegend, Hamburg | Kampnagel, Hamburg
Galerija SC & Teatar &td, Savska 25

Petak, 29. lipnja

20:00 *Nasser & Tito ili kako sam naučio da volim socijalizam*
The Temple Independent Theatre Company, Kairo | Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica | Kampnagel, Hamburg
ZeKaeM, Teslina 7

22:00 *Put u Jeruzalemsko*
Schöne Gegend, Hamburg | Kampnagel, Hamburg
Galerija SC & Teatar &td, Savska 25

Subota, 30. lipnja

19:30 *Tito, stanoviti dijagrami čežnje*
Kampnagel, Hamburg | Laboratorio Nove, Firenca | Ex Ponto Festival, Ljubljana | MAG Culture&Experience, Skopje
HNK, Trg maršala Tita 15

22:00 *Nasser & Tito ili kako sam naučio da volim socijalizam*
The Temple Independent Theatre Company, Kairo | Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica | Kampnagel, Hamburg
ZeKaeM, Teslina 7

Nedjelja, 1. srpnja

19:30 *Tito, stanoviti dijagrami čežnje*
Kampnagel, Hamburg | Laboratorio Nove, Firenca | Ex Ponto Festival, Ljubljana | MAG Culture&Experience, Skopje
HNK, Trg maršala Tita 15

22:00 *Betwixt and Between - Tito u Indiji*
Cie. Felix Ruckert, Berlin | Kampnagel, Hamburg | Eurokaz, Zagreb
ZeKaeM, Teslina 7

Ponedjeljak, 2. srpnja

20:00 *Betwixt and Between - Tito u Indiji*
Cie. Felix Ruckert, Berlin | Kampnagel, Hamburg | Eurokaz, Zagreb
ZeKaeM, Teslina 7

22:00 *Katalog heroja*
Akhe, St. Petersburg | Kampnagel, Hamburg
Teatar &td, Savska 25

24:00 *Kučkini sinovi*
Studentski Centar, Teatar &td, Zagreb
Teatar &td, Polukružna dvorana, Savska 25

Utorak, 3. srpnja

20:00 *Katalog heroja*
Akhe, St. Petersburg | Kampnagel, Hamburg
Teatar &td, Savska 25

22:00 *Kučkini sinovi*
Studentski Centar, Teatar &td, Zagreb
Teatar &td, Polukružna dvorana, Savska 25

Srijeda, 4. srpnja

20:00 *Tito, četvrti put, Montaža*
Svi sudionici
HNK, Trg maršala Tita 15 & (nakon toga) prostori na Trgu maršala Tita

Popratni program:

26. lipnja u 18:00
Promocija knjige *Razgovori o novom kazalištu* Marina Blaževića, biblioteka Akcija
Teatar &td, Savska 25

28. lipnja u 18:00
Okrugli stol: Talent – rad – koncept
Voditeljica: Agata Juniku
Teatar &td, Savska 25

29. lipnja od 13:00 do 18:00
Radionica: Schöne Gegend
ADU, Trg maršala Tita 5

2. i 3. srpnja od 10:00
Radionica: Ahmed El Attar
ADU, Trg maršala Tita 5

4. srpnja u 12:00
Titov učinak: okrugli stol o komunističkom razdoblju naše modernosti
Voditelj: Ivo Banac
KIC – kulturno informativni centar, Preradovićeva 5

4. srpnja u 18:00
Slavoj Žižek: Kako je staljinizam spasio čovječnost čovjeka (predavanje)
KIC – kulturno informativni centar, Preradovićeva 5

Prodaja i rezervacija karata:
blagajna ZeKaeM-a, Teslina 7
tel: +385 /1/ 48 72 554
Blagajna započinje s radom od 20. lipnja i radi svaki dan od 11 do 20 sati
ili jedan sat prije početka predstave u prostoru odigravanja ukoliko nisu rasprodane.

NAPOMENA: premijerne i reprizne predstave ne igraju u istim vremenskim terminima

k

Boris Maruna (1940.-2007.)

Da ili Ne

Andrea Zlatar

Boris Maruna bio je i ostao primjer liberalnog intelektualca. Posve neprepoznatljivog, jer nije bilo tradicije na koju bi se moglo osloniti. Bio je liberal i libertinac po svojoj konstituciji i po odabiru, ujedno, ali nikako prema konstrukciji liberalne ideologije koja se oblikovala u Hrvatskoj u drugoj polovici devedesetih

Svi smo mi ovdje
Jer ne možemo biti negdje drugdje
Boris Maruna*: Ja nisam partijski čovjek*

Borisa Marunu upoznali smo u ljeto 1995. godine, kada je, zbog odlaska dotadašnjeg glavnog urednika *Vijenca*, Slobodana Prosperova Novaka, trebalo posložiti novu uredničku ekipu. Govorim "mi", jer je za neke od nas, koji smo u Novakovu *Vijencu* surađivali, Boris bio nepoznanica. Upoznali smo se zapravo tek na večeri primopredaje redakcijskih dužnosti, na jednoj od tipičnih novakovskih fešti, u dobrom raspoloženju, s dobrom klopom i energijom dobrih ideja. Vrijeme vizija i vrijeme mogućnosti. Tijekom nekoliko sljedećih godina, u *Vijenac* su dolazili mlađi i mlađi suradnici, tadašnji apsolventi ili studenti završnih godina – uglavnom književnih ili filozofskih studija. Katarina Luketić, Boris Beck, Dušanka Profeta, David Šporer, Nataša Govedić, Nikica Gilić. I oni su upoznavali Marunu, i Maruna je upoznavao njih. U sinergiji tih generacija, gdje smo se Dean Duda i ja mogli osjećati više kao posrednici, nastao je početkom 1999. *Zarez*. Punih osam godina Boris Maruna potpisivao je *Zarez* kao nakladnik. Ironizirao je funkciju direktora, nikada nije konzumirao ulogu "šefa", ne, on je – kao što je napisala Grozdana Cvitan – čvrsta poveznica naših odnosa, podmetnuo svoja leđa jednom čudnom poduhvatu pokretanja nezavisnih novina za kulturu. Svoja široka duhovna leđa. Svoja leđa ispod kojih su plućna krila već teško disala i hvatala zrak.

Sve se to događalo u vremenu složenih unutarnjih zapletaja hrvatske kulture (i države) koji su se koncem devedesetih doista mogli mjeriti sa samoubilačkim zapletajem crijeva. U tekstu pod naslovom *Nemamo čak ni Pinocheta*, u zadnjem broju "staroga" *Vijenca* (3. prosinca 1998.), ondašnju je stvarnost Maruna opisao sljedećim riječima: "Premda je sunce blizu zalaza, naša je vlast od jutra do ovoga našeg (su)mraka razvila takav osjećaj za dodir da bi joj svakako, trebalo, napokon, preporučiti da ništa ne dira, da stvari ostavi kakve jesu, jednostavno pusti na miru. /…/ Ali usrdno se moli da ne diraju ni preostala poduzeća, ni pošte, ni kulturne ustanove, pa čak ni javni zahod na Trgu bana Jelačića. Jer, s obzirom na dodir koji je razvila naša vlast, mitski Midin dodir zapravo nije vrijedan spomena. Što god dotakne u ovom *našem* trijumfu, istoga trena pretvara se u *merde*. Krvavo i bez šale".

Drugi glas

Svaka dva tjedna čekali smo, pa čitali, uvodnike za *Vijenac* Borisa Marune. Čitali smo njegove pjesme, unatrag, neke druge tekstove. Onda su se pojavili prijevodi: tekstovi koje je htio prevesti na hrvatski jer je mislio da ih moramo pročitati – da bismo razumjeli njega i sve ono što nismo poznavali. Octavio Paz, Fernando Savater – tekstovi koji su govorili jezikom koji nam nije bio blizak. Kombinacija liberalizma i socijalizma, apsolutni zahtjev za pravima pojedinca, apsolutni zahtjev za ideju solidarnosti. Imala sam ponekad dojam da je Maruna došao u Hrvatsku iz drukčijeg, ne želim reći *drugog* svijeta. Svakako, govorio je *drugim glasom,* onim drugim glasom koji je predstavio prijevodom eseja Octavija Paza u knjizi *Drugi glas*: to je glas pjesništva, onaj koji odabire (stvara?) prostor slobode. "Sloboda nije filozofija", kaže Paz, "pa čak ni ideja: ona je pokret svijesti koja nam u određenim trenucima nalaže da izgovorimo dvije jednosložnice: "Da ili Ne.". Upravo je u tom trenutku izbora točka sloboda: reći Da ili Ne, određenoj stvarnosti koja se nudi. Uredništvo *Vijenca*, pa onda *Zareza*, u kojima smo radili, po mnogim crtama nije bilo homogeno, od generacijskog identiteta do ideologijskog sklopa kojemu je tkogod bio sklon. U nečemu – a to je bilo najvažnije – očitovala se naša homogenost: u odlučnosti da svatko izabere svoje Da ili svoje Ne, kao odgovor na pitanja stvarnosti koja su se postavljala.

Naravno, u maniri povijesti hrvatskih intelektualaca, moglo bi se reći da je našu nehomogenost poništila zajednička pozicija *otpora* – pozicija koja se s vremenom rasula, pa pojedinačne biografije onih koji su u najširem smislu podupirali *Zarez* 1999. sada vode u različitim pravcima. Namjerno neću navoditi putokaze prema institucijama jer ovaj tekst nije bedeker za snalaženje u pozicioniranju nasukanih intelektualaca. U tu grupu, bez sumnje i stida, ubrajam i sebe: negdje jesmo, negdje odrađujemo plaću, negdje objavljujemo tekstove u kojima je *višak onoga što želimo reći.* Onoga što *inače mislimo* – a to uglavnom, hvala Bogu, ne želimo niti identificirati niti stabilizirati.

Etika izbora

Otkako je umro Boris Maruna, mislim samo na knjigu *Etika za Amadora* Fernanda Savatera. Bila je to jedna od knjiga koje je Boris spominjao, na kojima je radio, iz koje je volio citirati. Objavljena je u nas 1998. godine, u prijevodu Karla Budora. Ta je knjiga bila jedna od točaka Marunina – doslovno *novoga* svijeta koji je donosio, koji je bio drukčiji i u svom stilu i u svom sadržaju, koji se nije temeljio na referencama na koje smo navikli. Mogla sam za Marunu reći: piše odlične kolumne. Da, pjesme su mu lijepe, daju misliti, ostavljaju upitnik. Zapravo, slažem se s većinom stavova koje iznosi. Učila sam, učili smo od Borisa Marune.

Etika za Amadora je antipedagoško tumačenje etičkih problema, upućeno petnaestogodišnjaku, u Savaterovu slučaju najprvo konkretnom primatelju, pa onda čitateljima. Za Marunu i krug njegovih čitatelja/slušatelja, bila je to uzorna knjiga koja ne propovijeda već samo govori, koja ne daje konačna objašnjenja već postavlja pitanja. Koja upućuje na razmišljanje i ostavlja otvorene teme svakome od nas: ako je nešto dobro za mene, nije za društvo, kako ću odlučiti? Da ili Ne? Ja ili Drugi? Misliti i odlučivati, ne ponavljati zgotovljena rješenja.

Cjelina razumijevanja došla je kasnije: činjenica, iz tekstova zapravo bjelodana, da je intelektualni svijet Borisa Marune jasan i koherentan. Što nas je prije zbunjivalo? Trideset godina odsustva? Antikomunistički i socijalistički stavovi ujedno? Pjesnički prijelazi koji su spajali *par ženskih nogu, kardinalski zbor* i odmak od partije? Boris Maruna bio je, i ostao – a to hrvatska intelektualna i politička scena nisu znali artikulirati – primjer liberalnog intelektualca. Posve neprepoznatljivog, jer nije bilo tradicije na koju bi se moglo osloniti. Bio je liberal i libertinac po svojoj konstituciji i po odabiru, ujedno, ali nikako prema konstrukciji liberalne ideologije koja se oblikovala u Hrvatskoj u drugoj polovici devedesetih.

Hrvatska je, sudeći po mnogo čemu, i danas podijeljena na *mi i oni*, od političke polarizacije, preko koncertne publike u Maksimiru, do blogovskih opredjeljenja. Od prilike do prilike miješaju se strane i sasvim sam sigurna da bi Maruna ponovo zavapio da mu *Hrvati idu na jetra*. Ili bi možda otvorio neki dugotrajni i ubitačni blog, koji bi ukrstio rečenice s monolozima "liječenog katolika" ili "markizdegasadea". Možda bi to, u današnjem medijskom prostoru, bila jedna od rijetkih mogućnosti za otvaranje, makar i provizorne dijaloške situacije. U takvoj virtualnoj dijaloškoj situaciji, mogu samo pobrojati koje bi bile Marunine prednosti: liberal po konstituciji sa znanjem i metodom ubitačne jezuitske argumentacije. Pojedinac koji ima osobna uvjerenja a istovremeno zagovara ideju čovječanstva. *Drugi glas.* Prijestup postojećeg i potvrda mogućeg ujedno. *Glas strasti i uvida*, rekao bio Octavio Paz, glas istovremeno s drugoga i ovoga svijeta, *star i upravo današnji, starina bez nadnevka.*

Post scriptum, kao ideja datuma: 14. lipnja 2007.

Prvo je bila vijest da *Feral* neće izaći ovoga tjedna, očekivana vijest toga četvrtka. Onda Grozdanina poruka da je Boris umro. Očekivano, ali nikako ne, ne toga dana. Barem još koji tjedan, još koji mjesec, da možemo razgovarati, makar stisnuti ruku. Navečer, tjednima unaprijed dogovorena promocija knjige *Ispruženi jezik* Vjerana Zuppe u Novinarskom domu. Mjesto svih medijskih i kulturalnih prijepora posljednjih desetak godina. Promociju je dogovarao Berti, Albert Goldstein, izdavač i urednik u ime Antibarbarusa, uz Feral Tribune. Bertiju smo na sprovodu bili nekoliko tjedana ranije. Uz riječi o knjizi kao knjizi i zvukove glazbe *s onu stranu*.

Nekako tako je bilo: Maruna, Berti, *Feral* umrli su istoga dana, iako će i tekstovi i edicije i časopisi i novine pod njihovim imenima, ili spomenom, ipak izlaziti. Najgore je bilo što je rekao Viktor Ivančić, u ime *Ferala*, a glasilo je, navodim po sjećanju, ovako: "Za nekoliko godina u Hrvatskoj više neće biti moguće u novinama, u medijima, voditi razgovore kakve smo vodili za Zuppom". Naprosto više neće biti mjesta za razgovor, naročito ne za dulji razgovor, onaj u kojemu ima pauzi, nejasnih stanki, mjesta koja nisu sasvim razumljiva. Tko će to objavljivati?

Spominjem to u ime čuvanja neheterogenih javnih prostora, kakvi su i *Zarez* i *Feral*, u ime te nesigurnosti koja nas uvijek prati, dočekuje i ispraća, što god radili. Pa svi znamo da je neopisivo lakše kad živiš i misliš u grupi. Ali Boris Maruna je zagovarao *drugi glas*, sam i osamljen.

Boris Maruna (1940.-2007.)

Druga strana, ali ne d.o.o.

Boris Beck

Maruna je bio jedini bolno iskreni čovjek kojega sam mogao i slušati i čitati: Maruna koji se usporedio s napola odranim psom koji još hoda iako mu se vide svi unutarnji organi, koji je dosegao toliki stupanj deziluzije da svoje rodno velebitsko selo nakon dugo sanjana povratka naziva "hrpom kamenog smeća", koji je zadržao svoj integritet te našijencu odgovara: "Ti možeš zajebavati mene, ali ne možeš zajebavati poeziju"

Još tamo prije rata uz svoju sam susjedu, koja se zove kao i moja sestra, prvi put osjetio kako je slušati nekoga tko govori istinu bez ostatka i bez grubosti – naježio sam se i raznježio. Još sam samo nekoliko takvih ljudi susreo, potpuno iskrenih i potpuno blagih. Našao sam i nekoliko takvih pjesnika: onog kojem djevojka kaže da više voli zgodne, ali da će za njega učiniti iznimku i onog koji kaže da su ga u životu vezali, terorizirali, kastrirali i lobotomizirali. Nakon što čujem ili pročitam riječi tih ljudi, osjetim se istovremeno i slobodno i utješeno. Maruna je pak bio jedini bolno iskreni čovjek kojega sam mogao i slušati i čitati: Maruna koji se usporedio s napola odranim psom koji još hoda iako mu se vide svi unutarnji organi, koji je dosegao toliki stupanj deziluzije da svoje rodno velebitsko selo nakon dugo sanjana povratka naziva "hrpom kamenog smeća", koji je zadržao svoj integritet te našijencu – koji ga na domaćem veselju s odojcima i zastavama upozorava da bi morao pisati rodoljubnije pjesme od svojih – odgovara: "Ti možeš zajebavati mene, ali ne možeš zajebavati poeziju".

Kod njega mi se sviđao najviše privid da mu je do svega stalo. Kada sam mu se žalio da sam osuđen na rintanje po novinama, tješio me da se čovjek mora uvijek prvo pobrinuti za kruh, kao da je ikada tako postupio; kada je smijenjen političar kojeg sam izrugao u nekom članku, mislio je da sam i ja pridonio njegovu padu, kao da već idućeg tjedna nije na njega zaboravio; kad ga je pratio policajac u civilu u Barceloni, sprijateljio se s njim i na dar dobio pjesme Nicanora Parre koje je poslije izgubio na zadnjem sjedištu auta na jednom američkom parkiralištu.

Koliko god to izgleda nevjerojatno, Maruna je bio i moj poslodavac. Ne samo u Drugoj strani d.o.o. koja izdaje *Zarez*, nego sam i prvi književni posao dobio zahvaljujući njemu. Kada je u Zagrebu umro Vinko Nikolić, Maruna je napustio uredništvo *Vijenca* i naslijedio *Hrvatsku reviju*; pomicanje se nastavilo, pa je Andrea Zlatar, njegova pomoćnica, postala glavna urednica; Branko Matan morao je također napraviti korak naprijed pa je postao njezin zamjenik, a napredovao sam i ja: dobio sam njegov posao, posao urednika u *Vijencu*. Lagani osjećaj sablasnosti potječe otuda što sam nedugo prije toga susreo prvi i zadnji put baš Vinka Nikolića: okrenuo sam se u crkvi da dam mir prvome do sebe i ugledao čovjeka kojemu je Maruna u Argentinu došao kao još jedan klinac u egzilu, a pretvorio se u njegovo najveće literarno otkriće.

Ne znam zašto sam zapamtio baš rukovanje s Vinkom Nikolićem, pogotovo što nismo ništa pričali ili tome slično. Ne znam zašto sam zapamtio Marunin stih da bih trebao biti anđeo, a jedva sam polučovjek. Ne znam zašto ga nisam stigao pitati zove li se izdavač *Zareza* po kafiću u kojem je upoznao Bukowskog, *Other Side Cafe*. Ne znam ni zašto svoj članak o knjizi Bukowskog koju je preveo nisam nazvao *Zapisi dvojice starih pokvarenjaka*. Ne znam zašto često zaboravljam ime one susjede i zašto se katkad ne mogu sjetiti Marunina imena. Ali znam da smo njegovim prelaskom na drugu stranu svi napravili deziluzionirani korak naprijed.

Na prijateljevu pogrebu

Antonio Machado

Jednog su ga užasnog poslijepodneva u mjesecu srpnju
spustili u zemlju, pod suncem koje je divljački žarilo.
Blizu raskriljena groba
bijahu ruže uvelih latica, uz
žeravce trpka mirisa i
purpurnih cvjetova. Nebo:
čelično plavo, bez ijednog oblaka.
Puhao je ukočeni, suhi povjetarac.
Zatežući čvrste konope
Iznad otvorenog groba
Dva su radnika polako spustila
teški lijes u dubinu....
Mukli udarac dosegnute zemlje
Svečano je odjekivao tišinom.
Lijes koji udara o zemlju
U sebi ima nešto savršeno ozbiljno.
Nad crnim poklopcem lijesa
Kovitlala se zemljina prašina...
Vjetar nam je donio
Bjelkasti miris unutrašnjosti groba. –
A ti, sada bez sjene, spavao si i odmarao,
Trajni mir tvojim kostima...
Spavao si konačnošću
Najstvarnijeg, duboka sna.

2.

Popodne bijaše sneno i tužno,
tipično ljetno popodne.
Bršljanove izdanke
Ljuljaše vjetar na zaprašenom,
crnom vrtnom zidu...
Prskanje fontane.
Strugavim zvukom pokrenuo sam bravu.
Zahrđala stara vrata kreštavo su me
pustila unutra, teško se zanjihavši i još jednom
narušivši tišinu zaustavljenu u mrtvom popodnevu.
U praznom vrtu klokotavi zvuk
prštave vode pjevao je svoje razlivene stihove,
vodeći me sve bliže fontani. Iz njezinih je usta
po bijelim mramornim pločama kapala monotonija.
Fontana je pjevala: "Vraća li se doista
sve što je prošlo, snovi i moj poj?
Sporo poslijepodne u još usporenijem ljetnom vremenu..."
Odgovorio sam joj:
"Ne vraća se, sestrice,
Ništa osim udaljenog zvuka tvog pjevanja."
"Bilo je to upravo ovakva popodneva.
Kao i tada, moja se voda slijevala
i jednoličnošću prekrivala mramor.
Sjećaš se, brate? Pogledaj mirtu u dugoj lisnatoj mantiji:
i tada je pjevala melodiju koju upravo sada
osluškuješ. Zreli plamenocrveni plodovi
visjeli su s grana baš kao što
vise i danas. Zar se doista ne sjećaš?
Istog ovakvog usporenog, kasnog popodneva..."
"Ne znam o kakvim dalekim snovima
i nasmijanim stihovima pričaš, sestrice u izviranju.
Poznajem samo tvoju blistavu vodu i njezin
vedri zvuk koji je nekoć imao okus po plamenocrvenim plodovima,
poznajem i vlastitu gorčinu koja se uz tebe rasplinjuje,
staro ljetno popodne snivajući sve nejasnijim snovima.
Znam tvoja ogledala čija pjesma
odražava muku jučerašnje ljubavi,
ali reci mi, fontano čarobna jezika,
podsjeti me na sretne legende koje davno zaboravih."
"Ne poznajem sretne stare legende.
Sjećam se jedino davne melankolije.
Jednog jasnog popodneva tijekom usporena ljetnog vremena...
u muci svratio si svojoj tražiti moje rime.
Usne si prislonio smirenom mi tijeku:
tog si mi jasnog popodneva povjerio svoj zavjet.
Imao si vruće usne, goruću bol.
Žedne bijahu tada, žedne ih i sad susrećem.
"Zbogom zauvijek, fontano pjesme,
pospani stari vrtu vječnog jezika.
Zbogom zauvijek – tvoja je monotonija
Gorča od moje vlastite boli."
Uz škriputav zvuk moj je ključ okrenuo bravu.
Zahrđala vrata polako su se prepustila cvileži,
teško se zanjihavši u tišini mrtvog popodneva.

3.

Limunovo drvo nepomično pridržava
blijedu i prašnjavu granu
nad čistom vodom fontanine čarolije,
u čijoj se unutrašnjosti, snivajući,
još jedan plod pojavljuje...
Popodne je jasno,
Proljeće u zraku,
Sredina ožujskog popodneva,
s tek daškom travanjske uznemirenosti.
Sâm sam na tihoj verandi:
tražim neku neisprobanu iluziju –
neku sjenu na bjelini zidova,
neko uspavano pamćenje
na kamenoj ogradi fontane,
možda u zraku dašak
laganog titraja talara.
Popodnevom pluta
miris odsutnosti,
šapćući blistavoj duši: nikad,
a srcu: čekaj.
Miris je to koji priziva duhove
davno umrlih djevojaka.
Da, pamtim te, jasno i sretno popodne
s proljećem u zraku,
bez ijednog rascvjetalog cvijeta,
kako si mi znalo donositi
sladak miomiris drage mente,
miris dobrog bosiljka
koji je majka uzgajala u glinenim posudama.
Vidjelo si kako zaranjam svoje nevine ruke
u bistru, čistu vodu
dosežući čarobni plod
koji sada sniva u dubinama fontane...
O da, pamtim te, sretno i jasno popodne,
s proljećem u zraku.

4.

Slijedim pjesmu
starih kadenci
koju djeca pjevaju
trčeći i igrajući se,
u trku slijevajući zvuke
u svoje najdraže snove
na način fontane
i njezine vodene pjesme:
monotoni,
prastari smijeh
lišen užitka,
s prastarim suzama,
no slobodan od gorčine,
iz starih legendi.
Na dječjim usnama
pjesma teče
poput zbrkane priče
još uvijek jasno bolne
priče o davnoj ljubavi
nikada do kraja ispjevanoj.
Igrajući se u sjeni
starog gradskog trga,
djeca pjevahu...
Stara kamena fontana
slijevala je vječnu,
kristalnu vodu legenda.
Djeca pjevahu
ingenioznu pjesmu
o stvarima koje traju
i ne mogu se okončati.
Pjesma je zbrkana,
bol je jasna –
Fontana mirno
nastavlja pripovijedati,
beznačajnu priču,
ispunjenu boli.

5.

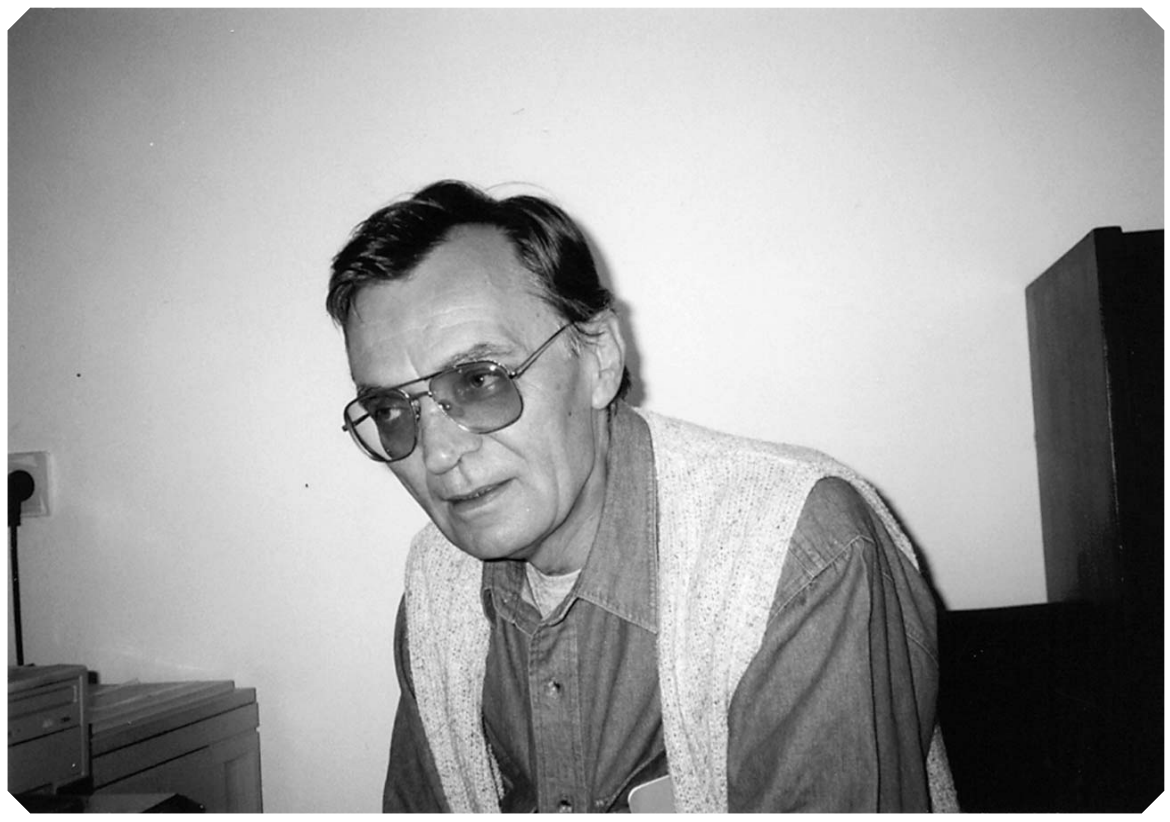
Sanjajući hodam
kasnonoćnim putevima.
Zlatne gore, zeleni borovi
i prašnjavi hrastovi...
Kamo vode ceste ispod mene?
Hodam pjevajući, predamnom je
put i sve kasnija večer.
"Ljubav je probola moje srce
svojim trnom.
Jednog sam ga dana izvadio –
I sada je srce prazno."
Svijet oko mene na tren
postaje mutan i nepomičan,
zamišljen. Šuštaj vjetra
među riječnim jablanovima.
Prašina se podiže
I vijugavi se put, još uvijek
blago trepereći, rasplinjuje,
nestaje.
Moja pjesma još jednom vapi:
"Oštri trne od zlata,
Kad bih te samo mogao opet osjetiti,
u dubinama svog srca."

Odabrala i prevela
Nataša Govedić

Boris Maruna (1940.-2007.)

Prag u Podpragu

Grozdana Cvitan



Na izlazu iz Karlovca automobil zaustavlja policajac. Vrlo je mlad. I ponešto nervozan. Vrlo pristojan u ophođenju. Pita nas za odredište.

Podprag – kaže Maruna. Mi se ostali pogledamo. Policajac pita gdje je to.

Maruna: Ispod Tulovih greda.

Sad zna! Eventualno. Sljedeći odgovori na pitanja glase:

Snimat ćemo dokumentarnu radio-dramu.

O gospodinu Maruni.

Da, to je taj pjesnik, a rodio se u, kako si rekao... u tom Podpragu.

Imamo putni nalog.

Ja sam vođa puta.

S tri muškarca u automobilu držala sam se vrlo ležerno izjavljujući policajcu kako nema frke, kako će sve biti OK, kako znamo kud idemo i još ponešto od čega je on iz nervoze uspio prijeći u još veću. Udaljio se s našim papirima popričati s onim Nepoznatim Nekim na kraju svih žica na koje smo prikačeni u mrak koji nas nadgleda.

Godina je 1991. Uskrs je. Mi smo ležerni s obzirom na cilj i svrhu putovanja, raspoloženje, vremenske uvjete i ostalo što i jest i nije u tom trenutku važno. Mladen Rutić je nekoliko zadnjih mjeseci iščitavao Maruninu poeziju ne bi li pronašao mjesto na kojem će "lik i djelo" pretočiti u dokumentarnu dramu. Ton majstor i vozač za ovu prigodu, Boris Mahovlić – Lima Lama policajcu, koji se vraća nakon podužeg razgovora s Višim Silama, objašnjava da sve što treba pitati pita nas i obećava da će paziti putom i uopće će paziti, a kad mi pitamo "Čemu sve preporuke i što je to danas drukčije od jučer?", policajac nas umjesto odgovora propušta i gledam ga kako opet uzima slušalicu u svom autu... U selu iza Duge Rese velika grupa policajaca živne na naš dolazak. Iz neke hladovine izlaze na cestu gdje već nekoliko automobila stoji maknuto sa strane, a s dva pregovori traju. Pola ceste pod preprekama. Nama se zabulje u tablice, a onaj što drži u ruci papir samo mahne palicom za prolaz i vikne: Sretno. Sretno i vama, kažemo mi.

Maksimalno smo zbunjeni. Nas možda poznaju svi tamo gdje radimo ili u nekoj strukovnoj udruzi, ali u selu iza Duge Rese – nema šanse. Taman da su i svi dečki u odorama rezervnog sastava MUP-a iz naše ulice...

– Ni u onom ratu Zagreb nije znao što se događa u provinciji – tumači Boris.

Uskoro snijeg više nije samo u krajoliku nego i na cesti, a zubat sunčan dan ne ulijeva povjerenje da će se to sve uskoro rastopiti.

– Zar tu nigdje kraj ceste nema mjesto gdje bi mogli popiti kavu? – pita, naravno, Maruna. Razuvjeravamo ga u suprotno, ali iz nekog razloga nikako da nas neka birtija presretne uz cestu. Napokon, stižemo do jedne na kojoj reklama za pivo i znak grba blješte na suncu svojom množinom. Zaustavljamo se, ulazimo, sjedamo za stol u praznoj prostoriji. Na stolu posivjeli kockasti stolnjak i aluminijska pepeljara. Boris, kojeg ponekad nervira što ga zovem Borko, Borivoje, Borislav, razvezuje priču o socijalističkoj proizvodnji. Mi mu pokušavamo ublažiti dojam primjedbom o provinciji. Ni mi dugo nismo vidjeli aluminijske pepeljare. Neka nelagoda se uvlači u taj prostor u kojemu smo sami i tek kad netko odluči otići do jedinih vrata iza šanka pojavljuje se žena, raščupane crne kose koju ni ne pokušava popraviti. Kaže, da još nije počela raditi. Mi bismo samo kavu i ne damo se otjerati. Uostalom, neka nam da tu kavu – ne očekujemo da je pije s nama.

Ne radi joj aparat.

Nema veze. Pijemo tursku.

Nema tople vode.

Ima struje. Neka zagrije.

Prima narudžbu i na dodatak s mlijekom ona: Nema mlijeka.

Nije važno. Može bez.

Ona nestaje iza onih vrata, a kad se slijedeći put pojavi za njom u prostoriju ulaze dva bradata muškarca. Uzmu nešto sa šanka, osmotre nas i vraćaju se nazad. Onda još jedan. Prolazi prostorijom, nešto joj šapće, izlazi. Vrlo je mlad.

Opet smo sami. I Maruna se ugasio. Petlja nešto iza leđa pa oko pojasa. Premješta pištolj? Vjerojatno.

Njegovo "No, no, djeco. Budite mirni" i ne ulijeva neko povjerenje. Kava – ako je ta prljava voda koju nam je donijela uopće vidjela kavu – više nam se ne pije, a i pauza se odužila. Žene opet nema. Razmišljamo koliko da joj ostavimo kad se vraća bradati mladić s još jednim, bradatim, starijih. Ta nas koncentracija brada za promatranje "lagano" izbezumljuje. Onda stiže i ona. Plaćamo vjerojatno duplo. I još konstatira: Pa niste ni pili kavu.

Konstatacija je vjerojatno namijenjena da je još netko čuje. Strah je opće stanje nas i njih, shvaćamo, izlazimo, Lima brzo izvozi auto s parkirališta. Dan ostaje miran, sunčan, bijel. Mi se svi sjećamo kako smo vidjeli u novinama da je prije tjedan dana negdje u ovom kraju – ma koji bio, jer to se nitko nije sjećao – bilo nekog puškaranja. Bilo je ranjenih i jedan mrtav.

U neko doba zaustavljamo se pored ceste. WC je svuda pored nas. Gospoda desno, ja preko ceste, lijevo. Oslanjam se na drvo dok silazim u snijeg. Neravno je, uhvatim i drugom rukom i padam zajedno s trulim drvetom. Krik. Doslovno sam na rubu provalije. Smirivanje. Njihovi komentari o ženi koja nježno čupa stabala, krikovima i klanju, komentari koji ne uspijevaju prekriti strah. Pokušavamo otići. Auto propada – dijelom je parkiran na grmu – i više se ne da na cestu. Na praznu cestu.

Sat i nešto više kasnije sjene stabala izdužile su se preko ceste, a u tišinu se uvlači neko brujanje. Kamion pun plinskih boca. Naša brza rasprava treba li ga zaustaviti prestaje u trenutku kad se kamion zaustavi, a šofer pita trebamo li pomoć. Izvlači nas iz snijega i objašnjava o sigurnosti cesta. Ovuda još voze samo domaći ljudi. A i oni za dana. Savjetuje da se više ne zaustavljamo ma što bilo. Shvaćamo ozbiljno i stalno pratimo cestu na kojoj nam je ići ravno i prepoznati samo jedno raskrižje.

Noć se prije od nas spustila na Karlobag. Mladi policajac na raskrižju s glavnom cestom čita registraciju, zaustavlja nas i ljuti se: Pa gdje ste do sad?

Objašnjavamo poput dječice. Dobro, dobro, tješi nas, pozdravlja, ide prema svom autu. U motelu Plitvice na Masleničkom mostu nekoliko sati kasnije jedan te isti čovjek je recepcionar, šanker, konobar. Marunu muči artritis i pita jesu li sobe tople. Jesu, kaže čovjek, a Mladen, Lima i ja čudimo se i pitanju i odgovoru. Na pitanje o večeri on kaže da će nešto riješiti. Kaže: bilo ga je strah da ćemo sigurno biti gladni, a kuhinja danas ne radi. Mi smo nekako uvjereni da nije radila ni jučer. I da vijest nije stara tek dan ili dva. Uskoro dolazi neki dječak i mi večeramo kruh ispod peke i narezanu domaću vratinu. Maruna se raspituje o ljudima koji rade u motelu. Zapravo, kaže čovjek i deklamira strukturu zaposlenih, uz primjedbu kako se neki već neko vrijeme rijetko pojavljuju na poslu. Pa više nije siguran u ono što je upravo izrekao.

Tu noć smo probdjeli. Bilo je nelagodno u sobi sa staklenom stijenom prema balkonu dugom preko cijelog kata. Maruna je sve znao o penjanju na takva mjesta i mi smo buljili u mrak dok je on pričao neke priče s argentinskih i kalifornijskih plaža, iz mrtvačnice u Londonu, iz Malage, Rima, Münchena i nizao imena od kojih mnoga nikada nismo čuli... Ujutro se makadamskom cestom iz austrougarskih vremena vozimo u Podprag, podno Tulovih greda. Prije pedeset godina njegov otac cestar, majka i sinovi pobjegli su pred granatiranjem njemačkog topništva. U odnosu na Meštrovićevu crkvicu, koja je u ono vrijeme na tom prostoru jedino zdanje uz njegovu kuću, određuje hrpu kamenja među kojim se rodio dok je još bilo kuće. Još se vidi prag preko kojeg su oni, njihova krava i mačka bili zaštićeni od noći, vukova, nevremena. A u crkvi su se igrali za lošeg vremena jer nisu mogli biti cijeli dan u kući!

Snimamo tišinu. Boris vadi pištolj i odlučuje ispaliti hitac u nebo. Pokušava stisnuti, ali artritis je jači i on se ispomaže drugom rukom. Mladen i ja nijemo gledamo u čovjeka za kojeg pričaju da je terorist, Lima Lama gleda u instrumente na *nagri*. Konačno hitac. I psovka. Mladen kaže: Morat ćeš ponoviti. Lima, koncentriraj se.

Snimka je dobra. Vozimo se niz Velebit. U jednu od dviju kuća u zavali žena vraća stado ovaca. Razgovara s Borisom. Drago joj je da je živ. Pita za braću. Onda žuri za stadom. Na jednoj okuci presreće nas bijeli stojadin, a iz njega policajac pita: Sve u redu?

Sve u redu.

Čulo se da je netko pucao. Činilo se kao da je tu gore.

Sliježemo ramenima. Na groblju u Rovanjskoj Boris pokušava pronaći pretke. Zastaje i recitira. Traži. Recitira. Odustaje. Hoda prema moru i recitira. Lima hoda za njim s magnetofonom. Mladen je zadovoljan. Komentira: Super. Viktor Vida – kaže Boris.

Neki prastari stric u Jasenicama, koji živi u kući-prostoriji i starački maltretira žene koje na njega paze, tuži se Borisu na malu mirovinu. Sjećanja ga ne zanimaju. Insistira na lovi. U drugoj kući rođak komentira *Bespuća povijesne zbiljnosti*. Čudi se kako neki Hrvati ne znaju hrvatski. U motelu neka grupa mladića nalazi Borisa, pretka, rođaka. Stoje po dobnoj vrsti, rukuju se, izgovaraju imena roditelja. Svi su Marune, iz okolice, prepričavaju vijesti od jučer, spominju borbe na Plitvicama. I prvu žrtvu. Spremni su i ratovati – tvrde – bude li rata. A bit će.

Mi smo snimili tišinu Tulovih greda, ženu koja tjera stado, rođake po očevoj strani, čovjeka koji je glumio ekipu motela i brdo Borisovih priča. I poneku recitaciju. Snimili smo dramu. Je li on pronašao prošlo vrijeme? Ovdje bi rekli korijene, ali on je znao napamet Eliota. ■

Judy Ironside

Tko i što su Židovi danas?

Maja Hrgović

Direktorica UK Jewish Film Festivala i suorganizatorica premijernog zagrebačkog izdanja te manifestacije govori o ciljevima festivala i suvremenom židovstvu

Jedinstvena prilika da zagrebačka publika u jednom vikendu (od 15. do 17. lipnja) i na jednom mjestu (u kinu Tuškanac) pogleda najbolje filmove iz cijelog svijeta koji tretiraju moderne probleme židovstva ukazala se ovogodišnjim, prvim po redu Jewish Film Festivalom (JFF). O toj manifestaciji, čija je primarna svrha poticanje dijaloga o općim židovskim pitanjima te istraživanje raznolikosti židovskog načina života i identiteta, razgovarali smo s Judy Ironside. Ona uspješno, već jedanaest godina, vodi UK Jewish Film Festival u Londonu, a deset suvremenih filmova sa židovskom tematikom iz cijelog svijeta prikazanih u Tuškancu, odabrano je upravo s prošlogodišnjeg londonskog festivala. Razgovor o tom konkretnom događaju proširio se i na šire teme koje se tiču Židova danas.

Zabava, edukacija i prosvjetljenje

Koji su uzroci i koja je svrha postojanja Židovskog filmskog festivala?

- Festivali židovskog filma pružaju priliku ljudima da kroz dokumentarne, dugometražne i kratke igrane te studentske filmove upoznaju židovsku kulturu diljem svijeta. Osobno, čvrsto vjerujem u snagu filma, u to da se to upravo filmom, snažnim pokretnim slikama - učinkovito gradi poštovanje prema različitim kulturama. Osobito to stoji kad je riječ o manjinama, kulturama o čijim se običajima malo zna i prema kojima postoji animozitet. Dakle, ovaj festival nudi posjetiteljima zabavu, edukaciju i - prosvjetljenje.

Kako je programski organizirano ovo prvo zagrebačko izdanje festivala?

- U svijetu ima više od 70 židovskih filmskih festivala, a ova zagrebačka pilot-manifestacija mogla bi lako postati dijelom te razgranate mreže. Ona okuplja najbolje naslove sa svih svjetskih festivala - filmove koji nisu nužno holivudski skupi ni komercijalni, ali koji su zaista najbolje od svega što je u nezavisnoj produkciji diljem svijeta nastalo na temu židovstva. Rezultat je jedinstven i osebujan trodnevni filmski program, a zagrebačkoj i uopće hrvatskoj publici ovo je jedina prilika da ga pogledaju.

Koje kriterije mora zadovoljiti film da bi se smatrao židovskim i da bi mogao biti uzet u obzir za sudjelovanje na ovom festivalu?

- Počnimo s onim što nije kriterij. Redatelj ne mora biti Židov, ni scenarist ni producent također ne moraju bit Židovi. Autori židovskog filma mogu doći iz bilo koje zemlje svijeta i biti sljedbenici bilo koje religije. Ono što je važno jest tema. Židovska tema, uvjetno rečeno, može biti svako bavljenje židovskim običajima, tradicijom, religijom, modernim životom i problemima Židova u današnjem svijetu. U program festivala mogu ući i filmovi čije se teme samo posredno mogu povezati sa židovstvom.

Utemeljiteljica ste i programska voditeljica velikog Jewish Film Festivala koji se svake godine prikazuje u Velikoj Britaniji i kreće uzlaznom putanjom - i što se tiče kvalitete filmova i što se tiče posjećenosti. Kako Britanci reagiraju na židovske filmove?

- Jewish Film Festival započeo je 1997. godine, tako da nam je ovo već 11. izdanje. Publika je šarolika, čine je i Židovi i ne-Židovi, mladi i stari. Festival traje dva tjedna, a onda putuje zemljom. Različita je percepcija u Londonu i manjim gradovima po Britaniji, zanimljivo je pratiti kako se iz godine u godinu gledatelji ponašaju. U načelu sam veoma zadovoljna - to je projekt koji me ispunjava i osjećam da zaista radimo nešto vrlo korisno.

Filmovi koji tjeraju na plač

Koje biste filmove izdvojili iz programa zagrebačkog festivala kao osobito zanimljive, vrijedne, intrigantne?

- Najveći je dragulj vjerojatno film *Live and Become*, koji je na našem londonskom festivalu postigao najveći uspjeh ikad. To je priča epskih razmjera, dirljiva do te mjere da te tjera da plačeš i smiješ se istovremeno. Riječ je o univerzalnoj priči o majci koja je žrtvovala svoje dijete za njegov vlastiti opstanak, priča o etiopskom djetetu kojemu je prijetila smrt od gladi, a majka ga je od te sudbine spasila potaknuvši ga da se pretvara da je Židov i da u Izraelu započne nov, slobodan život. Sjajan je i estetski dojmljiv film *Watermark* koji govori o osam-devet vrsnih plivačica u Beču početkom prošlog stoljeća. Nježan i dirljiv, film prikazuje kako te elegantne prelijepe žene danas žive, i izazov je svakome da ne pusti suzu - uzmogne li se svladati. Dalje, tu su i tri stvarno dobra kratka filma, Oscarom ovjenčan *West Bank Story* o srednjoeuropskoj politici, te nagrađeni studentski radovi *Little Bit Different* i *Holocaust Tourist*. Konačno, vrijedi pogledati i film *Divan*, o potrazi jedne mlade žene za obiteljskim korijenima kroz traganje za poviješću intrigantnog pra-pradjedova kauča.

Religija danas ne igra formativnu ulogu u modernom židovskom identitetu. Vodeći Jewish Film Festival u Londonu proteklih jedanaest godina - za vrijeme kojih sam imala prilike razgovarati s publikom različitih osobnih i profesionalnih nagnuća - vidjela sam da većinu mladih Židova zanima tradicija, samo lišena prevelikog religijskog naboja

Židovi i pitanje žrtve

Što znači biti Židov danas? U kontekstu globalizacije i trećeg milenija, koji je segment židovskog identiteta bazičan, krunski, formativan?

- Za većinu Židova danas, religija znači manje nego što je značila prijašnjim generacijama Židova. Religija danas ne igra formativnu ulogu u modernom židovskom identitetu. Vodeći Jewish Film Festival u Londonu proteklih jedanaest godina - za vrijeme kojih sam imala prilike razgovarati s publikom različitih osobnih i profesionalnih nagnuća - vidjela sam da većinu mladih Židova zanima tradicija, ali lišena prevelikog religijskog naboja. Za oživljavanje nekih aspekata tradicije zainteresirani su mnogi. Pa makar to bilo samo paljenje svijeće u petak navečer.

Ono što se nije promijenilo u židovskom identitetu, snažna je vezanost za obitelj. Pretežu miješani brakovi, ali i u njima je važno da se poštuju običaji po principu *meeting and eating* - dakle sastajanje šire obitelji koje uključuje konzumaciju hrane.

Godina je 2007. Kako na današnjoj razini funkcioniraju semitizam i antisemitizam, što oni znače danas?

- Antisemitizam je i dalje u nekim zemljama velik problem. Nakon Holokausta i genocida u Drugome svjetskom ratu ljudi su se nadali da se to užasavajuće, grozno iskustvo nikad više neće ponoviti jer smo naučili lekciju i možemo dalje. No sjećanja blijede, a ljudi su postali teritorijalni. Različita religijska pripadnost stvara tako krute i visoke ograde među ljudima da postoji sklonost prema ugnjetavanju onih drukčije vjeroispovjesti. I to se može nadovezati na ono uvodno pitanje o razlozima postojanja židovskog filmskog festivala. Neki će možda doći na projekciju filma s grčem straha u želucu - straha zbog nepoznavanja druge kulture i neizvjesnosti o tome što bi ona mogla donijeti. No možda će ih film dirnuti, prosvijetliti, možda će naučiti nešto o čemu nisu imali pojma i otići kući s nekom plemenitom odlukom u glavi. Ti će učinci festivala biti vjerojatno na vrlo ograničenoj osobnoj razini. No ja vjerujem u male korake. Oni mogu odvesti daleko - sve do istrebljenja antisemitizma.

Bez manjina, svijet bi možda bio mirnije mjesto, ali bio bi i dosadniji. Različitosti oplemenjuju svijet, tu tapiseriju kultura. Ljudi imaju svoje načine funkcioniranja na koje su se navikli, a načini koji su različiti od njihovih i koji odudaraju - zastrašuju ih. To je u ljudskoj prirodi. Ali ti se strahovi moraju osvijestiti da bi se na njima moglo raditi.

Dugo su u povijesti Židovi bili doživljavani kao žrtve. Mijenja li se ta percepcija (i samopercepcija) danas?

- Ako gledamo samo Izrael i tamošnju situaciju, može se reći da su Izraelci žrtve, zbog bombaša samoubojica naprimjer. Ustvari se Izraelci bore da budu snažni, što nije uvijek popularno u svijetu. Svijet ne suosjeća s njihovom borbom da opstanu.

Percepcija Židova kao žrtava začeta je s Holokaustom. Trebaju desetljeća da se to probavi, ostavi po strani i ide dalje. Većina je to postigla, otresla se doživljaja sebe kao žrtve. Možda baš to oslobođenje, osnaženje Židova nekima smeta pa antisemiti dobivaju poriv da ih opet viktimiziraju.

Kulturna politika

Interkulturni dijalog i digitalna kultura

Biserka Cvjetičanin

Digitalna kultura trenutačno nema svoje mjesto u strukturi nacionalne kulture politike, točnije odnosi se prvenstveno na digitalizaciju baštine, knjižnične i muzejske građe. Radi praćenja suvremenih procesa, kulturna politika mora biti otvorena prema novim fenomenima poput interakcije digitalne kulture i kulture mladih. Kao što je naglašeno na skupu predsjednika država Jugoistočne Europe, održanom početkom lipnja ove godine u Bukureštu, jedino na takav način će kulturne politike moći odgovoriti izazovima koje postavlja kultura budućnosti

U mnogim europskim zemljama odvijaju se pripremne aktivnosti obilježavanja Europske godine interkulturnog dijaloga 2008. Održavaju se znanstveni i stručni skupovi, povezuju međunarodne i nacionalne institucije u zajedničkim istraživanjima o interkulturnoj komunikaciji i dijalogu, osnivaju i razvijaju baze podataka na tu temu. Priznavanje raznolikosti između kultura kao sastavnog dijela njihova identiteta i elementa koji promiče interkulturni dijalog i povezivanje, doista je fenomen našeg vremena. Razvijaju se novi pristupi kulturnoj raznolikosti koji ističu posebnosti kulturnih izričaja, kulturnih dobara i usluga kao temelja interkulturne komunikacije. Doba koje obilježavaju nazivi kao na primjer, doba mreža, doba masovne primjene informacijskih i komunikacijskih tehnologija, odnosno informacijsko društvo, postaje i razdoblje stvaranja novih oblika kulture, kao što je digitalna kultura.

Dva značajna skupa o digitalnoj kulturi

Kako digitalna kultura utječe na promjene unutar tradicionalnih kulturnih područja i na interkulturni dijalog i komunikaciju? Otvara li ona novu perspektivu kulturnog razvoja i međunarodne kulturne suradnje? Ta pitanja zahtijevaju i novo poimanje javnih politika, prvenstveno kulturne politike. U tom kontekstu, kulture se shvaćaju kao otvorena i dinamična komunikacija, temeljena na interaktivnom prožimanju, posebice putem interneta.

Za Europsku uniju koja ima više od 450 milijuna stanovnika pitanje interkulturne komunikacije i digitalne kulture postaje sve važnije. Digitalna kultura ne mijenja samo naš svijet, nego mijenja i način na koji percipiramo taj svijet. Stvaraju se novi tipovi komuniciranja i novi oblici kulture i umjetničkog stvaralaštva koje prvenstveno prenose i koriste mlađe generacije. Kultura mladih je specifična po tome što nije geografski, etnički, religijski određena, već se temelji na interakciji i komunikaciji sličnih afiniteta i interesa. U tom smislu, digitalna kultura je praktički savršen medij koji pruža neograničene mogućnosti povezivanja i prevladavanja konvencionalnih putova komuniciranja. Kao što je sociolog Ken Robinson naglasio na Svjetskom summitu kulture u NewcastleGatesheadu prošle godine, novi naraštaji stvaraju nove realnosti u virtualnom okruženju.

U Hrvatskoj su sredinom lipnja, gotovo u isto vrijeme, održane dvije konferencije na temu digitalne kulture: *iCommons Summit* 2007 u Dubrovniku i *Virtual Culture and Its Impact on Cultural Tourism: Experiences from South-East Europe* u Zagrebu. Na obje konferencije digitalna kultura bila je u samom središtu rasprava, te se tako u Dubrovniku okupilo više od tristo znanstvenika, umjetnika i stručnjaka koji se bave pitanjima digitalne slobode, otvorenog pristupa znanju i slobodne kulture, dok je u Zagrebu oko sto stručnjaka iz regije Jugoistočne Europe predstavljalo najbolje prakse uporabe interneta u promicanju vlastitih kulturnih resursa. U nizu zanimljivih prezentacija na zagrebačkom skupu, jedna se izdvojila po svom karakteru i načinu objedinjavanja uloge kulture mladih i digitalne kulture, zahvaljujući kojem je ostvaren nevjerojatan uspjeh u promicanju kulturnog proizvoda i uspostavljanju interkulturne komunikacije. Riječ je o već planetarno popularnom festivalu EXIT koji se od 2000. godine održava svake godine od 14. do 17. srpnja u Petrovaradinskoj kuli u Novom Sadu. Od osnutka, festival je bio reakcija mladih na tadašnje stanje u Srbiji koje je između ostalog obilježila i kulturna izoliranost. Bez veće potpore na nacionalnoj i međunarodnoj razini, grupa mladih pokrenula je projekt koji se temeljio na komunikaciji putem Interneta. Ubrzo je povezao više od 200.000 mladih koji su se okupljali na festivalu. Do danas, njihov broj povećao se na skoro pola milijuna. Taj zavidan broj kulturne publike okupljen je isključivo putem uspostave neformalnih mreža u virtualnoj sferi.

Digitalna kultura u kulturnoj politici

Međutim, ovakav način interkulturnog dijaloga još nisu shvatile niti priznale transnacionalne i nacionalne kulturne politike. S obzirom na činjenicu da primjeri poput EXIT-a pokazuju kako digitalna kultura u fuziji s kulturom mladih doista postiže goleme uspjehe i snagu interkulturne komunikacije, pravo je pitanje hoće li kulturna politika postaviti digitalnu kulturu i kulturu mladih na prioritetne pozicije interkulturnog dijaloga? U suprotnom, novi oblici digitalne kulture i posljedične interkulturne komunikacije odvijat će se mimo kulturnih politika koje ih neće ni percipirati ni razumjeti.

Time se otvara pitanje koliko digitalna kultura Hrvatskoj nudi inovativne pravce kulturnog razvoja i međunarodne kulturne suradnje. Digitalna kultura trenutačno nema svoje mjesto u strukturi nacionalne kulture politike, točnije, odnosi se prvenstveno na digitizaciju baštine, knjižnične i muzejske građe. Radi praćenja suvremenih procesa, kulturna politika mora biti otvorena prema novim fenomenima poput interakcije digitalne kulture i kulture mladih. Kao što je naglašeno na skupu predsjednika država Jugoistočne Europe, održanom početkom lipnja ove godine u Bukureštu, jedino na takav način će kulturne politike moći odgovoriti izazovima koje postavlja kultura budućnosti.

Uz deset godina MMC-a Rijeka

Poduzeće u kulturi

Branko Cerovac

Tijekom posljednjih nekoliko godina MMC je razvio vlastitu, veoma prepoznatljivu "scenu", produkciju i nakladničku djelatnost, neovisnu o institucionalnoj podršci, pa i o "mreži" na platformi "Clubture". MMC d.o.o. Rijeka kao riječki fenomen postigao je značenje šireg, ne samo nacionalnog fenomena

O.K. je izvorno kratica za neformalnu udrugu Otvoreni krug u čijoj su organizaciji – ne jedino u prostoru Kluba Palach u Kružnoj ulici u Rijeci – tijekom devedesetih priređivane izložbe i izvođene različite umjetničke akcije i performansi (npr. Sanja Lisov s videoinstalacijama, izložbom i performansima u prostoru Malog Quoruma u Voloskom i u riječkom Palachu,; Damir Stojnić s izložbom *Magma motiva* u Ex-kavani Sarajevo; Goran Nemarnik-Gus, Igor Večerina i prateći bend u Ex-kavani Sarajevo), te organizirani koncerti (Ri rock), partiji na otvorenom (legendarna *Farma* na Grobniku) i brojne druge društvene i kulturne aktivnosti mladih.

Moja suradnja s Damirom Čargonjom počela je u vrijeme Otvorenog kruga 1996. godine, što koincidira s početkom i trajanjem mog radnog spora s ondašnjom Modernom galerijom Rijeka (u kojoj kao kustos radim od jeseni 1988.) i s posljednjom sezonom suradnje s Klubom/Grupom mladih, prije njihova okupljanja u Udruzi URA (1998.). S Čargonjom sam koncipirao, organizirao i vodio intenzivan izložbeni i performerski program u prvih godinu i pol dana od utemeljenja Galerije O.K., a u proljeće 1999. pridružio nam se Sven Stilinović. Registracijom Multimedijalnog centra d.o.o. Rijeka kao poduzeća (vlasnik Damir Čargonja) definitivno je započela "MMC – epoha", što je bio novum, povijesni skok u praksi upravljanja kulturno-umjetničkim djelatnostima u Rijeci (što sa socijalistički vođenim Klubom Palach odnosno Omladinskim klubom Ivo Lola Ribar od osnutka davne 1968. pa do zatvaranja sredinom devedesetih, naravno da nije bio slučaj). Stoga nije riječ o Palachu kao kultnom okupljalištu, nego o "epohi" djelovanja MMC-a d.o.o. Rijeka od kraja devedesetih do "muzejske" izložbene prezentacije ovoga ljeta u suorganizaciji s Muzejem moderne i suvremene umjetnosti (MMSU) čiji sam viši kustos.

U svrhu otklanjanja mogućih "povijesnih nesporazuma" oko koncepcije i vođenja umjetničkih djelatnosti riječkog MMC-a u ranoj fazi "ususret-i-po-utemeljenju" ("O.K.": 96.-97/98. – Galerija O.K.) do proljeća 1999., usmjerimo opet pozornost na taj početak.

Po uzoru na Warholov *Factory*

Udruga Otvoreni krug na čelu s Damirom Čargonjom Čarlijem i ja inicirali smo i vodili novoutemeljenu Galeriju O.K. u prostoru Kluba Palach od trenutka kad je O.K. dobio prvi mandat vođenja Palacha.

Koncepciju povezivanja riječke subkulturne tradicije (šezdesetosmaški počeci, rock, punk rock, novi rock, RI rock, prvi rock performansi, novomedijski eksperimenti, *body art* prakse u dosluhu s novom umjetničkom praksom "elitnih" postkonceptualističkih umjetnika poput T. Gotovca aka Antonija Lauera, Z. Kutnjaka, V. Delimar, V. Marteka, Ž. Jermana, S. Stilinovića, J. P. Ivančića, V. Dodiga Trokuta, Z. Dumanića, J. Hadžifejzovića, L. Kerekesa…) s relevantnim likovnim umjetničkim i "trans-artističkim" aktivnostima (od riječkih studenata na ondašnjem PF-u, danas FF-u i danas na Akademiji primijenjenih umjetnosti) do predstavljanja vrhunskih imena domaće i inozemne scene poput Ivana Kožarića ili kibernetičkog artista Stelarca, B. Štokelja, Z. Todorovića, plejade suvremenih hrvatskih umjetnika/-ica i osnutka međunarodnog Festivala nove umjetnosti FONA (003); dakle tu koncepciju počeli smo artikulirati, prvo, za Natječaj za vođenje Palacha (1997.), a potom i za koncepciju "MMC-a kao d.o.o." odnosno samoorganiziranog i autonomno stvarateljskog "poduzeća u kulturi", na tragu Andyja Warhola i njegove *Factory* u skromnim postkomunističko-tranzicijskim uvjetima riječke "alternativne" art scene na prijelazu iz devedesetih 20. stoljeća u nulte godine 21. stoljeća.

U proljeće 1999. dovodimo u Palach Svena Stilinovića, poznatog hrvatskog postkonceptualističkog umjetnika, člana slavne zagrebačke Grupe šestorice autora (koja je neposredno prije toga predstavljena riječkoj publici velikom izložbom u Galeriji Kortil). Stilinovićevo shvaćanje umjetnosti i umjetničkog angažmana korespondira s našim, te smo odmah uspostavili dugoročnu i dalekosežnu suradnju – od nastupa u ex-brigadirskom klubu Galerije O.K. s instalacijom i performansom *Geometrija krvožednosti* (1999.) i izložbe Vlatka Vinceka (s kojom se predstavio i kao voditelj Galerije, prije Tanje Dabo, Melite Sorole Staničić, Kreše Kovačićeka, te studentica riječke APU) nadalje.

Goli otok – Novi hrvatski turizam

Tročlana "banda" Čargonja – Cerovac – Stilinović ideolog je, ideator i nositelj ne samo likovnog ("vizualnog") programa "prvobitne" Galerije O.K. u sezonama 1997. – 2000. nego i inaugurator, izvršitelj MMC-ovog trans-artističkog, *travelling* artističkog i *site specific* projekta *Goli otok – Novi Hrvatski Turizam*, započetog u ljeto 2000. Tada nastaju: prvo putovanje, foto i video dokumentacija boravka na Svetom Grguru i Golom, prvi tekstovi, katalog, medijska prezentacija, izložbeni nastupi prvo u Labinu na *TransArt* festivalu *Lažna realnost,* a zatim u Zagrebu (u Galeriji Miroslav Kraljević), Svetom Vinčentu, Splitu (MMC Split) i Sarajevu (na Sarajevo-Zima festivalu), te na Danima hrvatskog filma.

Nakon niza godina putovanja, art akcija, festivala na Golom otoku, razgovora s vodećim instancijama i osobama lokalne i državne vlasti, te sa zainteresiranim inozemnim "partnerima", MMC Rijeka dobio je status jednog od činitelja u Komisiji za preobražaj Golog otoka u spomen-područje. Kao što se Galerija O.K. prije nekoliko godina izborila za status respektabilnog, relevantnog izložbenog prostora. To je postignuto mnogo prije svake "muzealizacije": MMC Rijeka je po sebi "institucija" – nevladina, nezavisna, ali i nezaobilazna kao faktor razvoja naše art scene. Jubilarno "muzejsko" predstavljanje tu činjenicu samo potvrđuje, ne "proizvodi" je, već skromno priznaje. "Indie" aktivizam ne smije se potiskivati, depotencirati, pacificirati. "Muzej" nipošto ne znači "višu razinu" recepcije; to bi svakom muzeološki pismenom stručnjaku trebalo biti bjelodano. Postojanje "alternative" znači specifičnu, navlastitu kvalitetu, a ne "manjak" muzealizacije iste. To valja priznati i prihvatiti kao kulturnu vrednotu. Muzej može biti samo suorganizator i "partner" u dijalogu. Nikako "chief", "vlast". To bi se flagrantno sukobilo sa samom suštinom MMC d.o.o. – aktivizma. Te važne okolnosti svjestan sam i kao muzejski kustos i kao član Stručnog savjeta Galerije O.K. od njezina utemeljenja.

MMC d.o.o. – razdoblje 2000.-2007.

Godine 2000. MMC Rijeka ulazi u "zrelu" fazu razvoja, a od 2002. godine postiže visoku, "baroknu" fazu razvoja i bujanja festivalskih aktivnosti (kreativno sudjelovanje u ideiranju, suorganizaciji i umjetničkoj realizaciji projekta *BALE / VALLE – Eine Nische Barocktheater: Arte delle rovine* u Galeriji ZLOBECSPORT i u *Kamenim pričama*, te, godinu dana potom, utemeljenje MMC-ovog riječkog Festivala nove umjetnosti: FONA 2003.: *Once upon the time in Fiume*).

Aktualnost projekta *Goli otok – novi hrvatski turizam* potvrđujemo i danas, sedam godina nakon prvog putovanja. U svibnju ove godine na Goli smo poveli gurua, mislitelja i praktičara performerske "golotinje", glavom, bradom i stasom Tomislava Gotovca aka Antonija Lauera. Ovaj put u suorganizaciji s Darkom Bavoljakom i Hrvatskim filmskim savezom koji je na Goli išao iz Bakra brodom "Vila Velebita" snimiti dokumentarac s gospodinom Alfredom Palom, slikarom, ilustratorom, golootočnim kažnjenikom iz prve faze tog "komunističkog kazamata". Dan prije polaska na Goli otok, Tomislav Gotovac predstavio je u organizaciji MMC-a u Palachu Bavoljakov DVD *Glupi Antonio predstavlja: I. Golotinja; II. Majka; III. Umjetnost*; a dan prije riječkog predstavljanja izveo je performans na otvorenju Zagrebačkog salona. Bez Lauerova primjera i neuništivog entuzijazma mlađim bi performerima bilo puno teže prokrčiti put umjetničke slobode.

S dolaskom kultnog riječkog "gay" odnosno "queer" umjetnika, performera i slobodnog kustosa/galeriste Kreše Kovačićeka 2003. na mjesto voditelja Galerije O.K. intenzivirana je performerska djelatnost, što je dovelo – na njegovu inicijativu – do osnutka *RI Performance Syndicatea* koji danas okuplja plejadu starijih i mlađih riječkih, opatijskih, kastavskih performerski, glazbeno ili multimedijalno verziranih protagonista nove riječke scene, prepoznate ne samo na lokalnoj i nacionalnoj razini po osebujnoj fenomenologiji i kakvoći. Primjerice, spomenimo vrijedan prilog ozvučenju performansa koji u Organizaciji MMC-a već godinama razvijaju kreativne osobe poput glazbenoga genija Josipa Maršiča (*Regoč*, *Very Expensive Porno Movie*, *Partijska ćelija Opatija* s bardom Francijem Blaškovićem, *Marinada*) ili višestruko darovitih umjetnika poput Damira Stojnića (multimedijalni performans *Reddies/Skinscraper* zajedno s Krešom Kovačićekom, Edbinom Šabanovićem Šabom, Manuelom Paladin, Nedom Božinović i drugima) i nešto mlađeg Davora Dundare.

Sukladno povijesnom uzoru Warholove *Factory*, u taj MMC-ov *Performance Syndicate* veoma slobodnih, štoviše "libertinski" nesputanih pogleda ulazi cijela plejada različito profiliranih artista i entuzijasta: Lučano Zubović, Rodion, pored Dundare i ostalih, u stalnoj suradnji s modno-dizajnerskom ekipom oko Tajči Čekade, te Damira Čargonje Čarlija kao organizatora, režisera, akcionista i performera bez čijeg bi inicijatorskog i zaštitničkog "okrilja" bilo nemoguće i njima puno toga realizirati. A Kovačićek je u Rijeku dvijetisućitih donio "dašak Amsterdama" i alternativnog, slobodarskog Berlina osamdesetih i devedesetih godina.

Autonomni transartistički fenomen

Ukratko, tijekom posljednjih nekoliko godina MMC je razvio vlastitu, veoma prepoznatljivu "scenu" i produkciju, i nakladničku djelatnost, neovisnu od institucionalne podrške, pa i od "mreže" na platformi "Clubture". MMC d.o.o. Rijeka kao riječki fenomen postigao je značenje šireg, ne samo nacionalnog fenomena; otud potreba za njegovim "muzejskim" predstavljanjem na desetu godišnjicu. Riječki MMC i njegovi suradnici razvili su vlastitu "mrežu" relacija: od istarskih žarišta (Pula, Poreč: "Udruga I.", "Sedam dana stvaranja/8. Dan") do Splita (pomoć Galeriji "Ghetto" i voditeljici Sonji Barač Rudynski od 1999. godine; komunikacija s artistima poput Dumanića, Grimanija, Pagara, Perkova), Zagreba (I. Grubić, I. Zlobec, S. Đukić, D. Krašković, D. Mezak, M. Repac, M. Crtalić, niz protagonista nedavno okupljenih na izložbi u Galeriji Kršnjavi, znakovita naziva *Povratak Izgubljene Generacije*, od starijih Kožarić, Gotovac, Trokut, te suvremeni slikari poput Rončevića i cijele njegove "klase"). No MMC kao "umjetničko poduzeće" uvijek je više polagalo na vlastiti aktivizam i produkciju no na imperativ "umrežavanja" kao navodno nužnog uvjeta opstanka "na suvremenoj sceni" globalizacije. Inače se to "poduzeće" ne bi ni moglo predstaviti kao autonomno profilirani trans-artistički fenomen. Niti kao osebujan riječki NGO – specijalitet za inozemne art sladokusce.

Uz deset godina MMC-a Rijeka

Politika kao igra praznih znakova

Marina Gržinić

Što danas definira globalni kapitalizam i neoliberalnu politiku? Odgovor glasi: isključivanje političkog te opća pomutnja i brisanje granica i preciznih pozicija, ali uz to i eskalacija apstrakcije, evakuacije, isprazne formalizacije i protokola performativne politike. Vodi se rat, ne samo za naftu nego i za svijet koji može biti samo sve manji i manji

Kapitalistički sistem funkcionira na sistemu produktivnosti u koju se stalno unosi nešto novo. Najveći je problem oduprijeti se tomu. Ostaje pitanje kako razviti društvene mreže i oblike rada koji su drukčiji i mogu podržati drukčiju vrstu povjerenja između umjetnika i društvenih i političkih aktivista. Također je pitanje kako se gradi "njegova"/muška/patrijarhalna povijest (*his-story*/njegova priča), na što su upozorili Alexander Brenner i Barbara Shurz (na predavanju na Akademiji za likovnu umjetnost/Post konceptualne umjetničke prakse, u studenom 2006.), i kako je ta "njegova" priča složena te možemo li je različito interpretirati.

Brandovi i privatizacija u umjetnosti

Danas možemo vidjeti umjetničke projekte i izložbe koje imaju nekoliko vlasnika koji afirmiraju suvremenu umjetnost i umjetnike kao *brandove*. Takva praksa uvodi nove vlasničke odnose koji povećavaju kapitalistička vlasnička prava i dovode do sve veće privatizacije javnih objekata i izložbi. Što se tiče umjetnika i radova pristiglih iz nekadašnjeg Istočnog bloka, neka su djela odabrana i izložena, no društvena i politička pozadina tih djela je u najviše slučajeva uklonjena. Nije dovoljno samo dati maha idejama i mašti. Ako ne želimo biti staromodni ljevičari, nije dovoljno zadovoljiti se samo maštanjem. Snaga da se promjeni neoliberalistički kapitalistički sistem stječe se izgradnjom novih kulturnih i društvenih infrastruktura i sistema koji će biti sposobni samostalno se održavati i organizirati te razvijati autonomnu politiku.

Jedna od najvažnijih zadaća jest stvoriti strukture otpora unutar i protiv globalnog kapitalističkog sistema. Nije dovoljno biti kreativan i inovativan. A to je upravo politika djelovanja i organiziranja projekata, izložbi, akcija, itd., koje u lokalnom hrvatskom i međunarodnom evropskom prostoru predstavlja MMC d.o.o., Rijeka. MMC d.o.o. u sklopu kojeg djeluje O.K. Galerija je organizirao vrlo važne projekte, između ostalih: *Goli otok – Novi hrvatski turizam*, koji su organizirali Damir Čargonja Čarli, Sven Stilinović i Branko Cerovac s jasnom strategijom da Goli otok i Sveti Grgur – na kojem su tragovi ženskog dijela kaznionice, predstave kao kulturni i politični elementi suvremene umjetnosti, te FONU (Festival of New Ar/Festival nove umjetnosti) koja se organizira u Rijeci od 2003.

Povijesti svijeta, čak i ako govorimo o lokalnom "svijetu" (koji kao da je "svijet bez svijeta" prema Alainu Badiou) ne mogu se tumačiti kao eksces ili pogreška koju treba što prije ukloniti. To je paradoks: iznoseći danas te povijesti na vidjelo, znači povezati ih s novom medijskom tehnologijom. Postaje očito da ono što je nekoć bilo posve lokalno, danas mora biti povezano s pitanjima koja se vežu na globalnu migraciju i na migracijske procese, na pitanja o migrantima i njihovim politikama koji su odgurnuti na margine društva. Važno je u tu priču uključiti i tržište umjetnosti te oblike organiziranja i suradnje koje uspostavljaju nove odnose između ekonomije i suvremene umjetnosti i kulture.

Ako nas zanima što je demokracija, koje su mogućnosti istinski radikalnog revidiranja perspektiva u društvu – ako je moguće zacrtati društvo koje se ne svodi samo na neoliberalni ekonomski dogovor, nego je zajednica koja drži do socijalnih pitanja i međusobne povezanosti, onda se moramo okrenuti stvarnim povijestima koji imaju snagu u realnom vremenu. U odnosu na nove medije i tehnologiju, počevši od interneta nadalje, postaje jasno da treba prevrednovati povijest pokreta feminizma, *undergrounda* i radikalizirane teorije. Potrebno je diskurs o identitetu zamijeniti analizom ideologije i promatrati suvremenu umjetnost i kulturu u odnosu na biopolitiku, kapital i klasnu borbu kao i na nove institucionalne, teorijske i ekonomske oblike (in)direktnog izvlaštenja, porobljavanja i kolonizacije. Ako ne odaberemo takav put, tada će proklamirana politika *ostati* beskonačna *igra praznih znakova*.

Izbacivanje političkog i eskalacija apstrakcije

Pozvat ću se na paradigmu Paula Virilia o logistici percepcije (prema Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, Verso, London i New York, 1989.), kao i na Badiouovu Logiku svijeta da razradim jednu drugu *logistiku,* logistiku *suvremene Europe* i da opišem moguću paradigmu onoga što možemo nazvati suvremenom politikom (ne) djelovanja u globalnom svijetu. Kao što Virilio u svojoj logistici percepcije iznosi detaljnu tehničku povijest oružja, fotografije i kinematografije ilustrirajući je opisima filmova i vojnih pohoda, tako bih i ja željela dati smjernice kako danas gledati na Europu. (vidi tekst, *The confusion of the factual and virtual in relation to processes of evacuation and abstraction, performed by the machine of performative politics*, predavanje na međunarodnom simpoziju *Paul Virilio i umjetnost*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe 2006.).

Ukratko, ono što vidimo u sadašnjem trenutku jest, da se pozovemo na Davida Harveyja (u *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, USA, 2005.), hotimični projekt kojemu je cilj ponovna uspostava moći više klase (klase na vlasti) nametanjem strukturalnih mehanizama neoliberalne vlasti i neravnopravnoga geografskog i ekonomskog razvoja svijeta.

Željela bih definirati što se danas događa kao prijelaz s politike memorije na memoriju onoga što je nekada bilo smatrano političkim činom. Želim li pak radikalizirati ovu tvrdnju, mogla bih postaviti pitanje: što danas definira globalni kapitalizam i neoliberalnu politiku? Odgovor glasi: isključivanje političkog te opća pomutnja i brisanje granica i preciznih pozicija, ali uz to i eskalacija (u vojnom smislu te riječi) apstrakcije, evakuacije, isprazne formalizacije i protokola performativne politike. Vodi se rat, ne samo za naftu nego i za svijet koji može biti samo sve manji i manji, kao što je to ustvrdila Suely Rolnik, i to je priča kojoj nema kraja.

Kakva je specifična povijest ove nove Europe? Što možemo naučiti iz te povijesti? Možemo naučiti da na nju ne gledamo kao na politiku individualnog identiteta, nego kao na nešto što može uroditi radikalnim političkim shvaćanjem demokracije, povijesno gledano. Kapital se oslobađa do nevjerojatnih razmjera. Mijenja ruho, ponašanje; sjetimo se samo kako ga sve danas zovu: društveni kapital, inventivni kapital, socijalno usmjereni kapital, kapital emancipiran u odnosu na kulturu, itd. Svi ti nazivi pokazuju nevjerojatnu sposobnost kapitala da se nosi s vremenom.

Nadalje, koji čimbenik danas definira globalni kapitalizam i neoliberalnu politiku? Izbacivanje političkog. Sve se prenosi u umjetnost i kulturu, u politiku moralne, etičke i u krajnjoj liniji socijalne pomoći. I tako se otklanjaju politička pitanja, i to ne samo ona koja se odnose na umjetnost i kulturu nego i na društvo uopće. Danas je gotovo nemoguće ozbiljno djelovati u društvenoj i političkoj sferi u Europi i svijetu zbog stroge cenzure koja se provodi kroz načine financiranja gdje vladaju i stalno se njeguju hijerarhijski odnosi, ekonomske i strukturalne međuovisnosti koje traže apolitične projekte i (lažnu) moralnost. Štoviše, nestaje javni prostor, a javne potrebe artikuliraju, procjenjuju i klasificiraju privatne institucije i multinacionalne koje imaju novac.

Kulturnjaci vezani uz strukture moći i investicije

Kako glasi današnji slogan? Više ne radimo nego stvaramo! To je proces subjektivizacije kroz proizvodnju u vrijeme postfordovskog kapitalizma. Taj proces poseže za kreacijom kao aktivnošću koja redefinira rad i doslovce prikriva kapitalističku eksploataciju. Zbog toga se proces subjektivizacije u našem vremenu u prvom redu može protumačiti tako da se objasni nematerijalni rad.

Potrebno je diskurs o identitetu zamijeniti analizom ideologije i promatrati suvremenu umjetnost i kulturu u odnosu na biopolitiku, kapital i klasnu borbu, kao i na nove institucionalne, teorijske i ekonomske oblike (in)direktnog izvlaštenja, porobljavanja i kolonizacije

Bivša Istočna Europa – danas obuhvaćena Europskom unijom koja ima novo EU-lice – postaje područje za investiranje i stoga područje različitih interesa. Za ekonomska ulaganja, političke pritiske i novu legislativnu politiku potreban je blizak kulturni i umjetnički kontekst. Zato se te zemljopisne lokacije i duhovni prostori te njihove materijalne infrastrukture transformiraju u vidljive, pristupačne i prijateljske teritorije u kojima glavne uloge dobivaju agenti, producenti, umjetnici, kustosi i, ništa manje važni menadžeri u kulturi – svi su oni vezani uz strukture moći, financijske investicije i *brandove*.

Europska unija – njezini zakoni, trgovački sporazumi, dotacije, distributivni i investicijski kapital, strukturalni fondovi itd., koji su nametnuti svim njezinim članicama, osobito novim (putem pomno razrađenog sustava jednakosti i nejednakosti) – ne samo da regulira mobilnost migranata i politiku prema onima koji traže azil nego je odgovorna i za strategije tržišta rada i nesigurne uvjete rada. Pogrešno bi bilo misliti da svi ti protokoli nemaju nikakve veze s umjetnošću i kulturom, kao ni sa slobodom izražavanja i kreativnošću. Oni zapravo uvelike utječu na područje umjetnosti i kulture i isto tako na načine kako organiziramo svoj život, kako doživljavamo i pišemo povijest.

Zvuk, kristalno čist

Renata Jambrešić Kirin

Mitografske pretenzije jedne dugovječne reklame

U reklamnoj kampanji *zvuk, kristalno čist,* kvalitetu bežičnog telefoniranja ne predočuje ljudski glas, govor ni razgovor, nego sposobnost mobilnog uređaja da nas (reprodukcijom zvukova iz prirode) prenese tamo gdje bismo željeli biti. A sudeći prema reklami, odredište naših želja toliko je posebno koliko i tipično da već djelić zadarske rive priziva nesvakidašnji užitak čak i onima koji nikad nisu imali priliku čuti morske orgulje uživo.

Vipova melodija nedefinirane čežnje

Na djelu je ona ista fama što je Odiseja privukla Sirenama prije nego je čuo njihov pjev – obećanje nepoznatog užitka, nuđenje nepoznatog kao užitka, kao glasa neodoljive ljepote. No učinivši melodiju nedefinirane čežnje svima dostupnu, Vipov imaginarij nije ponudio uvjerljivu, konzistentnu pripovijest nalik onoj s Odisejeve lađe. Imaginarni konopi koji spajaju i vežu njihovo dvoje junaka za liminalni prostor – na granici urbanog i naturalnog, kopna i mora, zemlje i neba – preslabi su da bi ispleli uvjerljivu priču. Nedostaje im i jarbol i vez; čvrsto uporište prepoznavanja pomoću kojeg se dobre priče mogu zauzlavati i razvezivati u beskraj. Pa još kad se pokretne reklamne slike zamrznu u divovske plakate, zadarske čarobnice podvodnog pjeva uzalud nadomješta kiklopovsko oko kamere ponad neprirodno "oprirodnjenog" prostora. Prostor iz kojeg su izbrisani svi znakovi sociosfere i svi tragovi ljudske prisutnosti – antene, turisti, tragovi aviona, komunalni radovi na rivi – umjesto ideje harmonizacije srodnih duša u veličajnom krajoliku, prije da podupire stereotipe o samoizolaciji i egoizmu sudionika u "sustavu izmjene poruka za mobilnu okolinu".

Kikirikače i kozmički agensi

Šira reklamna kampanja ponudila je uobičajeni katalog zamišljaja komunikacije bliskih osoba što se intenzivira i emocionalno obogaćuje zahvaljujući mrežnim uslugama baš ovog operatera; dozivanje ljubavnika, glagoljanje djeda i unuka, čavrljanje prijateljica, a odnedavno i zborovanje tenisača. Duh decentne ozbiljnosti i familijarnosti suprotstavio se "anarholiberalizmu" suparničke kampanje gdje blazirani, samodovoljni i nedorasli protagonisti *kikirikiču*; nabacuju se svagdanjim jezikom kao diskontnim rajčicama. Premda svjesni profita što ga donose najmlađi klijenti u *cyber* kafiću vječno zabavljeni svojim minijaturnim *jukeboxom*, igricama ili kamerom, marketinški su se stručnjaci ipak okrenuli njihovim (odnosno budućim) roditeljima. Da bi izbjegli stereotipe o suvremenim životnim stilovima i bili svima razumljivi, ozbiljno su se poigrali idejom *biosfere* – planetarne, ekološke i astralne povezanosti svih stvari, svih bića i svih korisnika jedne međunarodne mreže. Naime, dvije neverbalne poruke – snimka orgulja i gorskog pejzaža – upućene su dvama korisnicima i nepredvidljivom broju referenata duž otvorenog horizonta, to jest skučenih gradskih prostora preko čijih trgova i fasada visi divovsko reklamno rublje.

Spoj suvremene tehnologije i ezoterije, dokoličarenja i planinarenja, ekološke svijesti i nove duhovnosti, ukazao se prirodnim izlazom iz semiotičke krize u koju je zapala ideja neposredne komunikacije što podrazumijeva blisko, intenzivno, emotivno i stoga uvijek pomalo rizično općenje. Zapravo, komunikacija kao takva svela se na manji dio *menija*, osnovnih tehničkih mogućnosti uređaja što omogućuju slikanje, snimanje, prisluškivanje, detektiranje, umrežavanje, navigaciju, organizaciju, reprodukciju... No ni jedna od tih adoptiranih funkcija sama po sebi nije bila dovoljno sugestivna za reklamnu dramatizaciju. I stoga kad naši vrli junaci razmjenjuju vizualne i tonske informacije o svojim trenutnim destinacijama, predmnijeva se da to nisu tek dokoni muškarac i žena zabavljeni novim mogućnostima svojih aparata nego dobro opremljeni agensi jednog važnijeg (kozmičkog) plana. Jedan od ciljeva kampanje i jest pokazati kako se telefon od prijenosnika egzistencijalnog teksta (govora) pretvara u snimač cjelovitog konteksta egzistencije. Samo što se pri tom potiskuje činjenica da "mobilna okolina" proizvodi socijalni vakuum i nepremostiv jaz između različitih grupa korisnika, a mobilni aparat olakšava i komunikaciju i muzealizaciju objektiviranog, dobro kadriranog, života.

Multimedijalni ljubavni govor

Mitska predodžba mamećeg sirenskog zova i spasonosnog zaziranja od snažnih osjećaja, ovdje povezuje dva lika. Dotjeranu ženu koja pozirajući sjedi i snima tonove zadarskih orgulja na rivi i muškarca koji se, pod punom alpinističkom opremom, vere goletima. Dizajnerska vještina je u tome da nas uz pomoć dva bezlična manekena i dva sugestivna kadra uvjeri kako jedan muškarac i jedna žena žude jedno za drugim ma gdje bili i što god radili. Osobito u trenucima predaha, odmora koji – u skladu s novom mitologijom relaksacije – mora biti aktivan i pustolovan, zabavan i informativan, koristan i produhovljen. Vipove karakteristične "note", šarene arabeske, sugeriraju da kronotopi i nisu važni za korisnike koji su uvijek i svugdje uronjeni u ružičastu sapunicu svojih fantazmi, snova i želja. Oni koji nestaju u pjeni dana vlastite *šarene laže* brojniji su od djelatnika mobilnih ureda, a ekonomija njihove žudnje financijski relevantnija.

Kako malo tko danas raspolaže s dovoljno vremena da ga sasvim obuzme žudnja ili ljubavna bol, plakatne slike nude neku vrstu aktivne, pokretačke i vedre čežnje umjesto intelektualno i emocionalno zahtjevne melankolije. To barem vrijedi za muški dio razdvojenog para. Onaj ženski teško je prispodobiti bilo modernom liku uposlene, samosvjesne žene bilo alegoriji melankolije u kojoj su mudraci stoljećima tražili sublimno i ćutjeli lunarni oblik mijena. Poziv na istovremenu meditaciju (uz melodiju valova i krikove orla), na istovremeno bivanje s drugim, samo usporava neizbježno udaljavanje, pravi sadržaj metafore putovanja. Onog koje, naizgled, nema ništa s turističkim konzumizmom i avanturizmom. No kao što kadar s rive prikriva ostatak nepopločenog, neuređenog krajolika, tako i naivni poziv za osluškivanje (snimanje i odašiljanje) prirodnih zvukova i ritmova ne bismo li se riješili stresa, urbane neuroze ili ljubavne frustracije odlazi u vjetar iza Zoranićevih planina. Pretenciozna ideja o drukčijem i prodornijem zvuku za naš mobitelski tubitak, o zvuku koji je više od odjeka, prijenosa i imitacije – veza s "iskonskom" prirodom kroz iskustvo ljubavi – ostala je visjeti u zraku skupa s neprirodno uzdignutom ženskom rukom.

Tajnu te emocije koju ni jednog trenutka sasvim ne posjeduju pa je ne mogu ni razmjenjivati, ni običnom ni povlaštenom tarifom, njih dvoje traže u različitim smjerovima. Osluškujući Posejdonovu eolsku harfu, ona se prepušta sudbini okrenuta moru, sanjarenju i svevremenom gibanju, on osvaja prostor, neizvjesnost i budućnost slijedeći svoju tajnu namjeru. Bez obzira na ozarena lica, mitomansko preuveličavanje njihove razdaljine samo je ilustracija njihove bijedne pozicije "izgubljenih u prijevodu/prijenosu" autokomunikacijskih uređaja. Bez tih naprava što bilježe intenzitet i gustoću njihovih egzistencija, što uzrokuju njihov pad u vrijeme i njihov povratak u *ovdje* i *sada*, oni ne postoje kao (imaginarni) subjekti. Zahvaljujući njima besposlena si Penelopa tjeskobu iščekivanja može prekratiti videoigricama, a njezin snažni Odisej grabiti prema vrhu ispomažući se uslugama mrežne navigacije, u stalnom kontaktu s gorskim službama spašavanja.

Zadarski rekvijem za umjetnu inteligenciju

Nije sasvim jasno je li trenutak u kojem njih dvoje posežu za mobitelom povratak ljudske slabosti i običnosti u pretencioznu priču monumentalnih gabarita, ukočenih tijela i tupih pogleda uperenih u pučinu? Ili je riječ o pokušaju da se toj slabosti supostavi nadmoć i samodostatnost prirode koja njihova tijela pretvara u puke antene, u receptore kodiranih kozmičkih poruka? Savršen prijenos glazbe sfera ili hipnotičke melodije podmorja, njenog *čistog i kristalnog* zvuka, možda predstavlja važan događaj za povijest telekomunikacija, no to je tek impresivni šum u kanalima interpersonalne komunikacije. Gdje više nema razlike između izvornog i reproduciranog zvuka, nema načina da razlikujemo organsko i mehaničko glasanje, organska i kiborška tijela, strano tijelo glasa i mehaničku prirodu ljudskog glasanja.

Možda je to rezultat puke idiosinkrazije, no svaki put kad čujem artificijelno melankolični pjev zadarskih orgulja, sjetim se završne scene iz *Umjetne inteligencije* u kojoj zaleđeni paradigmatski grad naše civilizacije nadživljuje hipnotička glazba u kojoj se spaja oceansko pamćenje početaka specističke civilizacije i žal za njezinim kolosalnim krajem. Televizijska je reklama jerihonske trublje zadarskog orguljaša neviđenom lakoćom pretvorila u ljupke glazbene dionice, u podtekst jedne trivijalne priče. Pa kad napokon čujem uživo taj moćni sirenski zov, više i ne pomišljam na glas iz morskih dubina niti na namjeru onog tko mi ga je prvi slao mobitelom; mislim kako i djelo genijalne poniznosti, posvete prirodi može biti poniženo jednim medijskim potezom. ■

Znanost u potrazi za dobrim imenom

Jadran Kale

U povodu međunarodnog znanstvenog skupa *New Curricula in Ethnology and Cultural Anthropology in Europe – Reflections* (*Novi kurikulumi studija etnologije i kulturne antropologije: refleksije*) u organizaciji Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Odsjeka za etnologiju i kulturnu antropologiju, što je organiziran prigodom 80. obljetnice osnutka Odsjeka za etnologiju i kulturnu antropologiju i neprekinute nastave etnologije u okviru Filozofskog fakulteta, a održanoga u Vijećnici Filozofskoga fakulteta (Zagreb) od 4. do 6. lipnja 2007.

Jedni su je smatrali umjetnošću, drugi je drže najhumanističkijom među znanostima ili pak najznanstvenijim među humanizmima. O čemu je točno riječ, tijekom se posljednjeg naraštaja više i ne da imenovati jednom jedinom riječju, a najočitije teškoće nastupaju kada valja jasno nasloviti diplomu i zajamčiti za studirani sadržaj. Po vlastitoj akademskoj tradiciji poznajemo je kao etnologiju, no više se nigdje ne uči na sveučilišnim odjelima koji se zovu samo etnološkima. U srednjoj Europi danas se predaje na odjelima koji se uglavnom imenuju "etnološkim i kulturnoantropološkim", dok se svi sveučilišni odjeli u zemlji odakle je kulturna antropologija došla, u SAD-u, zovu "odjelima za antropologiju". Da bi pomutnja bila potpuna, u igri su još i "etnografija" (naziv za cijelu znanost i sve nekadašnje odjele iz nekadašnje ruske sfere utjecaja, a danas opet pomodan termin američke postmoderne antropologije) i "folkloristika" (čahura iz koje se ispilila obnovljena etnologija, u srednjoj Europi iz muzeja a na sjeveru kontinenta sa sveučilišta). Očito je bilo dovoljno dobrih razloga da se 80. obljetnica zagrebačkog sveučilišnog Odsjeka obilježi međunarodnim seminarom *New Curricula in Ethnology and Cultural Anthropology in Europe – Reflections* (*Novi kurikulumi studija etnologije i kulturne antropologije: refleksije*), koji je od 4. do 6. lipnja održan na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu (usp. web-stranicu: www.ffzg.hr/etno/files/000085_2.doc).

Kriptična snaša

Mari li tko uopće za tako kriptičnu snašu? Ljubljanske kolege su pretprošle godine anketirali 166 svojih diplomaca iz posljednjih petnaest godina: trećina ih radi u muzejima i u zaštiti kulturnih dobara, druga trećina u institutima i na sveučilištu, a preostali su u knjižnicama, kulturnim i javnim ustanovama, medijima, reklamnim agencijama, civilnom sektoru... U Mađarskoj obrazovane etnologe također trebaju diljem zemlje i manjinskih nastava u susjednim zemljama radi nastave "domovinskih" (mi bismo ih mogli usporediti sa "zavičajnim") nastavnih predmeta u 5. i 6. razredu osnovne škole, u Poljskoj se u ovoj struci školuje oko dvije tisuće studenata, dok se u Hrvatskoj nakon 2000. godine etnologiju, antropologiju i kulturnu antropologiju može studirati na tri sveučilišna odjela. Domaćinski je odsjek u svojih osamdeset godina obrazovao osamsto etnologa, od toga sto magistara i doktora znanosti. Globalne jadikovke da i ova znanost ulazi među one koje se ne doimaju mnogo svojih sredina tomu za razlog znaju uzimati i naraslost ovih disciplinarnih niša. Prije Drugog svjetskog rata su etnolozi, socijalni antropolozi i kulturni antropolozi morali uzimati više udjela u životu svojih zajednica i izvan fakultetskih međa, i to zbog toga jer ih nije bilo toliko da se zabave sami među sobom. Urbanizirana su društva krenula osposobljavati nerazmjerno više ljudi. Sveučilište je postalo najizravniji angažman znanosti u društvu.

"Tri sestre" američke antropologije

U Hrvatskoj je etnologija potekla iz srednjoeuropske kolijevke, različite od istovremenog francuskog postavljanja etnologije u bliskoj vezi s humanističkim shvaćanjem antropologije, kao domaće narodoznanstvo kojem je zadatak istražiti romantičarski slavljenu seljačku kulturu. Druge su znanosti već ogradile visokovrijedna kulturna dobra koja ih zanimaju – poput arhiva, jezika, iskopina ili palača. Nevolje su nastupile kad su se istraživači u inerciji počeli zatjecati u kucanjima na vrata opustjelih izbi. U takvim situacijama ustaljene metode više nisu bili efektne. Seoski kazivači su u svojim zavežljajima u grad donijeli i etnologe, a ovi su se potom usuglasili kako im je na novom terenu pojam "kulture" postao makar jednakovrijedan predmet zanimanja poput samog "naroda". Na igralištu kulture tada je već vladala poprilična gužva. Momčad koja je od 1968. zabijala najviše golova bila je kulturnoantropološka ekipa iz škole "tri sestre" američke antropologije (kulturne, biološke i lingvističke), s probitačnim kulturološkim vrstama sve do današnjih angloameričkih "kulturnih studija".

Osim neprivlačnosti narodoznanstva/kulturoznanstva u natjecanju za pozornost javnosti i financijera, posebni sveučilišni povod zabrinutosti je nastavna reforma. Nastava kao razmjenjivo dobro u svjetlu netehnološkog, nacionalnoga gradiva je sklisko tlo iz istog razloga iz kojeg je domaće propisivanje globalno afirmiranih časopisa za objavljivanje radova pred napredovanje u znanstvenim zvanjima ubrzo imao pratiti i nacionalni popis časopisa izjednačenih po vrsnoći.

Pročelnik ljubljanskog Odjela za etnologiju i kulturnu antropologiju Rajko Muršič u ime svojih kolega detektirao je da se "tranzicijska etnologija" raslojava na globalnu znanost (tj. kulturnu antropologiju) i tribalnu znanost (tj. etnologiju), gdje potonjoj predviđaju opstanak jedino udruži li se u prekograničnim nastavnim certificiranjima. Usprkos brojnim pravnim teškoćama, u sklopu Bolonjskog procesa njihovi će studenti moći diplomirati kao etnolozi i u dva zajednička stupnja: "European Master in Social Anthropology" (u suradnji s nizom zapadnoeuropskih sveučilišnih odjela) i "Master in Central European Ethnology" (s nastavom i na lokalnim jezicima).

Hoće li etnologija izumrijeti ili ne, na tržištu znanja odlučit će njezina privlačnost kao intelektualna roba. Dizajniranje ovih novih proizvoda odvija se ekonomiziranjima slovnih znakova u naslovu diplome i antropologiziranjem njezina sadržaja. Utjecajem u društvu se u ovoj struci baš i ne može pohvaliti. U protutnjalim godinama kad je narod bio glavnim ratnim pokličem uglavnom se doima kako za snalaženje u vremenima svoje znanje nisu držali korisnim ni sami narodoznanci. Raspravljani feljtoni su bili od etnopsihološke vrste, koje su pisali pravnici ili biolozi. Danas se etnolozi zatječu frustriranima, gledajući kako u televizijskoj sceni bacanja bračnog prstena u interpretatorskom stolcu sjedi sociolog (istina, onaj koji prakticira izvrsnu terensku etnografiju, no to vjerojatno nije bio voditeljev kriterij). Etnologov red pred kamerom već će doći čim izmile periodična pučka upražnjavanja iz medijskog hladnog pogona konstatiranja anonimnih nacionalnih običaja, negdje na suprotnom kraju ljestvice gledanosti.

Javnost etnologa

"Moralna obveza" sudjelovanja etnologa u javnim raspravama, kako je poljsku debatu rekapitulirala Monika Golonka-Czajkowska sa Sveučilišta Jagielonskog, posao je koji ne donosi bodove za napredovanje u zvanjima.

Ipak negdje u etnologovoj škrinjici leže ključevi za mnoge kulturne brave. Neke istaknute čitanosti ovakvih knjiga su karakteristično postratne i tranzicijske. Sastavljači isljedničkih naputaka za Abu Ghraib čitali su antropologove analize simboličkog statusa psa u arapskoj kulturi. Na jednu drugu američku okupatorsku vlast utjecala je knjiga *Krizantema i mač: obrasci japanske kulture*, objavljena 1946. nakon narudžbe ratnodobnog ministarstva informiranja. Tom knjigom demonstrirana je učinkovitost istraživačkih metoda čak i onda kada se uopće nije ni moglo stupiti na tlo analizirane kulture, polučivši tim istaknutije lokalne učinke ovog čitanja.

Neki od disciplinarnih ključeva su u drugoj polovici 20. stoljeća uspjeli i etnologizirati razmišljanja o kulturi i nasljeđu. Zanimanje za "onog drugog" među pučanima je u knjigama povjesničara omogućilo mlinaru Menocchiju iz 1584. progovoriti o kozmičkom siru i crvima, a u današnjim računicama isplativosti svoje su mjesto dobila brojna lokalna znanja primjenjiva u globalnim industrijama – u rasponu od glazbene do farmaceutske… Etnolog je u nastavi stoga neobično kvalificiran jer govorenje u ime onih bez glasa u toj situaciji znači govorenje u ime studenata ili učenika, a etnografska narav nastavnih metoda ulazi u pedagošku maticu u obliku studentske evaluacije, kako je prikazala Vedrana Vrkaš Spajić. Glas "drugog", kojem etnolog naspram svih drugih istraživača u interakciji proizvodi dokumentiranje kulture, možda će biti zavežljaj u kojem će se, prokrijumčaren u globalnu sutrašnjicu, zateći i on sam.

Filmske mutacije: Festival nevidljivog filma

U Zagrebu, od 9. do 14. srpnja 2007., kino Tuškanac
www.filmskemutacije.com

Predavanja i filmske projekcije u kinu Tuškanac, na Akademiji dramske umjetnosti, Akademiji likovne umjetnosti i Filozofskom fakultetu, te simpozij u Novinarskom domu.
Organizatori: Bijeli val, Hrvatski filmski savez, Community Art
Producent festivala: Nikola Devčić
Umjetnička direktorica: Tanja Vrvilo
Stručna suradnica: Dora Baras
Urednici filmološkog programa: Tanja Vrvilo, Jonathan Rosenbaum, Alexander Horwath, Raymond Bellour, Nicole Brenez, Adrian Martin, Kent Jones
Kontakt: Nikola Devčić (Producent); Filmske mutacije: festival nevidljivog filma, Bijeli val, Medvedgradska 60A, 10000 Zagreb
nikoladevcic@inet.hr

Međunarodni projekt na temu filmskih/filmofilskih mutacija, promjenjive karte svjetskog filma/filmofilstva programatskim je pismom pokrenuo ugledni američki filmski esejist i kritičar Jonathan Rosenbaum razmatrajući fenomen "smrti filma" s petero filmologa: Alexanderom Horwathom (Beč), Nicole Brenez (Pariz), Kentom Jonesom (New York), Adrianom Martinom (Melbourne) i Raymondom Bellourom (Pariz). Njihovi epistolarni eseji te pisma filmologa iz drugih zemalja koja su uslijedila objavljeni su u knjizi *Filmske mutacije: Promjenjivo lice svjetskog filmofilstva* (koju su uredili Jonathan Rosenbaum i Adrian Martin 2003.).

Filmske mutacije: Festival nevidljivog filma priključit će se istraživanju tog kulturnog fenomena s motrišta ukidanja kinotečnog programa početkom devedesetih i zatvaranja kinodvorana u Zagrebu i manjim gradovima, povezujući filmološke oglede navedenih autora s filmovima koji su ih nadahnuli. Od 9. do 14. srpnja u kinu Tuškanac Jonathan Rosenbaum, Raymond Bellour, Alexander Horwath, Nicole Brenez i Adrian Martin predstavit će svoje filmološke programe te vratiti na "veliko platno" filmove Jima Jarmuscha, Abbasa Kiarostamija, Philippea Garrela, Raoula Ruiza, Chrisa Markera, Kena Jacobsa, Philippea Grandrieuxa, Oshime Nagise, Erica Khooa, Yervanta Gianikiana i Angele Ricci Lucchi, Darezhana Omirbaeva, Petera Weissa, Raymunda Gleyzera, Holgera Meinsa, Waëla Noureddinea, Jang Sun-Wooa i mnogih drugih.

Osim u kinu Tuškanac, predavači i neki od redatelja čiji će se filmovi prikazati gostovat će na Akademiji dramske umjetnosti, Akademiji likovne umjetnosti i Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a u Novinarskom domu održat će se simpozij na temu smrti i/ili mutacija filma, razgovor o kretanjima i "arheologiji moguće budućnosti" filmskog medija, te suvremenog svjetskog i domaćeg filma.

PROGRAM

Predavanja:

Predavanja uglednih filmologa Jonathana Rosenbauma, Raymonda Belloura, Alexandera Horwatha, Nicole Brenez i Adriana Martina te razgovor s filmskim autorima u kinu Tuškanac, na Odsjeku novih medija pri Akademiji likovne umjetnosti te na Filozofskom fakultetu, uz slobodan ulaz.

Predavači:

1. **Jonathan Rosenbaum**, američki filmski kritičar i esejist, jedan od najutjecajnijih filmskih kritičara, inspirator suvremene autorske i teorijske misli o filmu. Njegova esejistika je nadahnuta koherentnim estetičkim, političkim i teorijskim stajalištem, pod dubokim utjecajem francuskog novog vala, politike autora i autorske kritike, a najvažniji tekstovi objavljeni su u knjigama: *Midnight Movies* (s J. Hoberman, 1987.), *Greed* (BFI, 1991.), *Moving Places* (1995.), *Placing Movies* (1995.), *Movies as Politics* (1997.), *Dead Man* (BFI, 2000.), *Movie Wars* (2000.), *Abbas Kiarostami* (s Mehrnaz Saeed-Vafa, 2003.), *Pantheon Movies Picks: Recanonizing Cinema* (2003.), *Movie Mutation: The Changing Face of World Cinephilia* (s Adrianom Martinom, 2003.), *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (2004.).

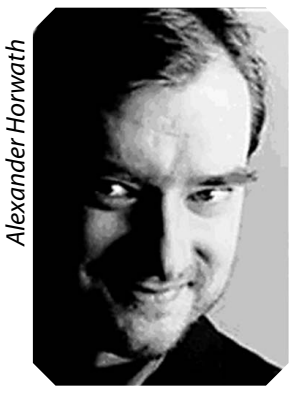
Glavni je kritičar *Chicago Readera*, a njegovi tekstovi redovito izlaze u mnogim američkim i međunarodnim filmskim i drugim publikacijama. Važnost njegova djelovanja na poticanju prikazivanja i kritičke rasprave o američkom nezavisnom filmu te predstavljanju stranog filma u američkim kinima neusporediva je u američkoj filmskoj publicistici.

2. Alexander Horwath, filmski kritičar i kustos, direktor Österreichisches Filmmuseuma od 2002. i bivši direktor Viennala (1992.-1997.), objavio je velik broj tekstova o filmu i vizualnoj umjetnosti (za *Falter*, *Standard*, *Die Zeit*, *Meteor*) te je autor i suurednik knjiga: *Der Siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme* (1991.), *Cool – Pop. Politik. Hollywood 1960.-1968.* (1994.), *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute* (1995.), *Dietmar Brehm. Party* (2002.), *Last Great American Picture Show: New Hollywood 1967.-1976.* (1995.), *Peter Tscherkassky* (s Michaelom Loebensteinom, 2005.). Urednik filmskog programa na izložbi Documenta 12 u Kasselu ove godine.

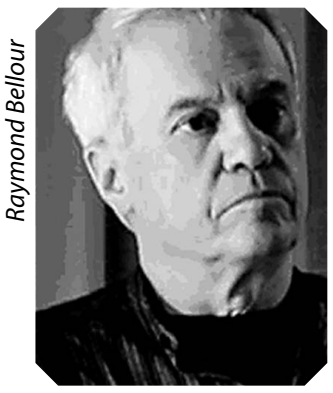
3. Raymond Bellour direktor je Centre Nationale de la Recherche Scientifique de Paris te osnivač Centre Parisien d'Etudes Critiques, gdje i predaje. Sa Sergeom Daneyom pokrenuo je filmski časopis *Trafic* 1991. godine, urednik je Gallimardove edicije kompletnog djela Henrija Michauxa, a neke od njegovih brojnih publikacija su: *Alexandre Astruc* (1963.), *Le Livre des autres* (1971.), *L'Analyse de film* (1980.), *L'Entre-Images: photo, cinéma, vidéo* (1990.) i *L'Entre-Images 2: mots, images* (1999.).

Jonathan Rosenbaum

Adrian Martin


Alexander Horwath

Nicole Brenez


Raymond Bellour

4. Nicole Brenez, predaje na odsjeku filmskih studija na University of Paris-1. Njezine brojne publikacije uključuju: *Shadows de John Cassavetes* (1995.) i *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma* (1998.) i *Abel Ferrara* (University of Illinois Press, 2006.). Pokrenula je i organizirala brojne filmska događanja i retrospektive, osobito *'Jeune, dure et pure, une historie du cinéma d'avantgarde en France'*, a od 1996. je urednica eksperimentalnih i avangardnih programa Cinémathèque Française.

5. Adrian Martin, filmski kritičar časopisa *The Age* (Melbourne), jedan je od urednika Internet časopisa *Rouge* i autor knjiga *Phantasms* (Penguin, 1994.), *Once Upon a Time in America* (BFI, 1998.), *The Mad Max Movies* (Currency, 2000.), *Terrence Malick* (BFI, 2002.), *Movie Mutation: The Changing Face of World Cinephilia* (s Jonathanom Rosenbaumom, 2003.).

Filmski simpozij

U prostoru kina Tuškanac održat će se razgovor o kretanjima filmskog medija te suvremenog svjetskog i domaćeg filma. Uz goste filmologe i redatelje, sudjelovat će filmski esejisti, kritičari, profesori, umjetnici i aktivisti iz zemlje i regije.

Matineje

Program domaćih autora, od filmaša do performera odvijat će se svakog dana od 12:00 sati, a uključit će radove i/ili izvedbe: Vlade Kristla, Mihovila Pansinija, Tomislava Gotovca, Ivana Ladislava Galete, Damira Bartola Indoša, Dalibora Martinisa, Sanje Iveković, Dana Okija, Ivana Martinca. U sklopu programa profesor Hrvoje Turković održat će predavanje o domaćem eksperimentalnom filmu.

*

Za ovaj prikaz *Filmskih mutacija – festivala nevidljivog filma* predstavljamo neke od autora i filmova iz programa Nicole Brenez, naslovljenog *Tretman lumpenproletarijata u avangardnom filmu.*

ALBERTO CAVALCANTI: *RIEN QUE LES HEURES (SAMO SATI)*

Francuska, 1926., 45', 35mm, c/b, nijemi; Režija, scenarij i montaža: Alberto Cavalcanti; kamera: Jimmy Rogers; glumci: Blanche Bernis, Nina Chousvalowa, Philippe Hériat, Clifford McLaglen; produkcija: Néofilm (Paris); žanrovsko određenje: dokumentarno-eksperimentalni film ("simfonija velegrada")

Lirsko-dokumentaristička kronika jednog dana u životu pariških radnika prva je u nizu europskih "simfonija velegrada", modernističkog filmskog žanra koji se javlja u drugoj polovini dvadesetih godina 20. stoljeća. Pod utjecajem službeno zabranjenih propagandnih filmova Vertova, Ejzenštajna i Pudovkina koji su se prikazivali u kino-klubovima, francuski avangardni sineasti odrekli su se apstrakcije *čistog filma* (*ciné pur*), usredotočujući se na poetske aspekte svakodnevnice u urbanom krajoliku. Film spaja presjek neprirađene realnosti modernoga grada snimljen metodom skrivene kamere s trima insceniranim fragmentima socijalne intonacije: prikazima starice lutalice, prostitutke i prodavačice novina. No Cavalcanti odbija razviti bilo koji od ovih motiva u zaokruženiju narativnu sekvencu, asocijativno ih jukstaponirajući kako bi sugerirali emocije ili ideje. Pored uspostavljanja društvene perspektive, značaj filma očituje se i kroz interes za umjetnički eksperiment – primjenu brojnih visokostiliziranih umjetničkih postupaka – višestruke ekspozicije, ubrzanog pokreta, rotirajuće slike, zamrznutog kadra, brišuće panorame. Fascinantnim spojem dokumenta i inovacije Cavalcanti je utjecao i na druga ostvarenja žanra: *Berlin, simfoniju velegrada* Waltera Ruttmanna (1927.), *Kišu* Jorisa Ivensa (1929.) i *Čovjeka s filmskom kamerom* Dzige Vertova (1929.), a pored Roberta Flahertyja bio je i glavni poticaj britanskom dokumentarističkom pokretu Johna Griersona.

Portret autora:

Alberto Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897.-Pariz, 1982.) brazilsko-francusko-britanski redatelj, scenarist, scenograf i producent. Autor je iznimnih ostvarenja na svim područjima od avangardnih eksperimentalnih do dokumentarnih filmova i narativne fikcije. Nakon studija prava i arhitekture u Ženevi filmsko je stvaranje započeo dvadesetih godina u Parizu kao scenograf avangardnih filmova M. L'Herbiera, a *Samo sati* njegovoj je filmski debi. Njegovi se francuski filmovi smatraju pretečama poetskog realizma. Na poziv Johna Griersona dolazi u Veliku Britaniju raditi za GPO Film Unit te tridesetih godina postaje jedna od ključnih ličnosti britanskog dokumentarističkog pokreta, dok će iduće desetljeće obilježiti stvaranje u okrilju Ealing Studija, za koje je režirao dvije antologijske priče horor omnibusa *Gluho doba noći* i nekoliko igranih filmova. Kratkotrajno potom u rodnom Brazilu nastoji revitalizirati zamrlu kinematografiju. Objavio je pregled dokumentarnog filma *The Film and Reality*.

SERGEJ MIHAJLOVIČ EJZENŠTEJN: *ŠTRAJK (STACHKA)*, 1925.

Štrajkom je 1924. inauguriran pokret Sovjetske montažne škole, koji je inicirao period kreativnog razvoja sovjetskog nijemog filma, reprezentiranog redateljima i teoretičarima filma – Vertovom, Pudovkinom, Dovženkom i Ejzenštajnom kao krunskom figurom. Koncepcija filma kao montažne konstrukcije značila je prošireno shvaćanje važnosti filmskih "šavova": oni ne osiguravaju tek narativnu progresiju i dinamičko pokretanje niza kadrova. Subordinirajući priču kao temeljno organizacijsko načelo montaža pruža mogućnost stvaranja posve nove psihičke realnosti, izazivajući kod gledatelja perceptivne, emotivne i idejne "nadražaje", "šokove" ili "eksplozije", kako je Ejzenštajn, tvorac značajnih teorijski konstrukata na ovom polju (montaža atrakcija; gornjotonska, vertikalna, pojmovna i dr. tipovi montaže; intelektualni film; filmska dijalektika) običavao govoriti.

Njegov filmski debi jedini je realizirani iz serije od osam filmova u produkciji moskovskog teatra Proletkulta i državnog filmskog monopolista Goskina, naslovljene *Ka diktaturi proletarijata*. Serija je trebala pratiti nastajanje Komunističke partije, odnosno povijest klasnih borbi do revolucije 1917., a *Štrajk* je prvi snimljeni film jer je, prema redateljevim riječima, imao "najviše masovne akcije" i prema tome bio "najvažniji". Načelno epski koncept Ejzenštajn je razvijao nedijegetskim postupcima, zamislivši film kao revolucionarnu uvredu "buržoaskom filmu", odnosno igranom filmu kakav je tada dominirao na Zapadu. Stoga je ustanak radnika tvornice protiv represivnih kapitalističkih snaga snimljen tipično i reprezentativno umjesto kao povijesni događaj. Tradicionalni individualni heroj zamijenjen je kolektivnim protagonistom, a psihološka gradnja karaktera tipažom – destiliranjem najkarakterističnijih obilježja socijalnih tipova uz stiliziranu grotesknu glumu, što sve otkriva Ejzenštajnove preokupacije cirkusom, Commediom dell'Arte i kabukijem. Temeljni je princip montaže sukob kadrova u kojima mijenja veličinu slike unutar ekrana, koristi dvostruke ekspozicije, usporeni i obrnuti pokret, brze izmjene planova i rakursa, nagle pokrete kamere ili upade objekata unutar ekrana, raspršene titlove različite tipologije integrirane u žestoki ritam filma.

Inspiraciju za spajanje kinematografske forme i marksističke dijalektike kreativnom primjenom montaže pronašao je u lakonizmu umjetničkih formi japanske kulture, od ideograma i drvoreza do tanka poezije i kabuki teatra. Isti lakonizam vizualnog izlaganja ideja i emocija ostvaren je u *Štrajku* kontrapunktalnim montažnim rečenicama, ponajprije jedinstvenim filmskim metaforama. Čuvena je završna sekvenca usporedne montaže kadrova masakra nad štrajkačima sa snimkama klanja goveda u klaonici. Agitacijski aspekt filma ilustrira i Ejzenštajnova izjava da, poput Dzige Vertova, ne vjeruje u dokumentaristično "kino-oko" – "ja vjerujem u kino-šaku".

KEN JACOBS: *LOOTING FOR RODNEY*

SAD, 1994.-1995., 3', 16-mm, crno-bijeli/boja, 3D

Portret autora:

Ken Jacobs (New York, 1933.) već 40 godina djeluje kao avangardni i eksperimentalni filmski stvaraoc. Jacobsovi radovi, pored onih Stana Brakhagea, Jonasa Mekasa i Petera Kubelke, i danas predstavljaju najprovokativnija i najinovativnija ostvarenja na području filmskog eksperimenta. Iako je obrazovan kao slikar pod mentorstvom Hansa Hoffmannna, Jacobs se opredjeljuje za film, postavši jednom od kultnih ličnosti *underground* filmske scene s Manhattana. Od kraja pedesetih istražuje mehaniku pokretnih slika i prirodu gledateljskog iskustva. U filmu *Tom, Tom, the Piper's Son* (1971.) Jacobs radi na pronađenoj građi s početka 20. stoljeća: temeljito premontiranjem film gubi svoju narativnu strukturu, a gledatelj je natjeran da ga sagleda na posve nov način. Ovim je ostvarenjem inaugurirao koncept "neodređenog filma" (*indeterminate cinema*), koji gledatelja potiče da konstituira vlastito estetsko iskustvo umjesto da pasivno preuzima prethodno zgotovljeno, organizirano iskustvo. Film mora potaknuti gledateljevu političnost, kritički upravljen pogled na svijet koji je njime predstavljen: "The role of an artist is to show other possibilities, which helps to bring a little sanity to the world that is imposed on us'.' U kontekstu Jakobsovih oštrih istupa protiv američke politike jasni su ciljevi aktivne reflekcije iskustva filma i realnog svijeta koju autor zagovara.

HOLGER MEINS*: OSKAR LANGENFELD*

Njemačka (Bundes Republik Deutschland), 1966.; Režija i scenarij: Holger Meins; kamera: Gerd Conrad; produkcija: Deutsche Film – und Fernsehakademie Berlin; formati: 16mm ; 1:1,33, c/b; trajanje: 15'

Meinsov kratki crno-bijeli film donosi dojmljiv portret starog berlinskog klošara. Dvanaest poglavlja na temu životne svakodnevnice siromašnog starca pozivaju na borbu protiv socijalne nepravde i klasne nejednakosti. Jedini Meinsov redateljski uradak snimljen je u dosta stiliziranoj maniri, koja priziva Godardovo predočavanje junakinjine sudbine kroz dvanaest *tableuaxa* u filmu *Živjeti svoj život*. Izraziti smisao za estetizaciju dolazio je do izražaja već u Meinsovom snimateljskom radu koji je prethodio Oskaru Langenfeldu. Filmovi koje je snimao za prijatelje Haruna Farockija i Hartmuta Bitomskog pružaju uvid u stil koji je kasnih šezdesetim godina razvijen na Berlinskoj Filmskoj školi. Meins je bio među talentiranijim studentima koji su ignorirali profesore i krčili put za svoj vlastiti glas. Estetička privlačnost maoizma spojena s lijevom teorijom društva kakvu su zagovarali frankfurtski filozofi i sociolozi na čelu s Th. Adornom, predstavljala je formulu mladih filmaša ljevičara kod kojih se

preklapala umjetnička i politička predanost.

Portret autora:

Holger Meins (1941.-1974.) berlinski je student filma koji se 1971. pridružio revolucionarnom pokretu Rote Armee Fraktion (Crvene brigade), poznatom i kao Baader-Meinhof Gruppe. Postao je uskoro vodećom figurom RAF-a, i jednom od ikona njemačke nove ljevice. Uhićen je zajedno s Andreasom Baaderom i Jan-Carlom Raspeom u policijskoj zasjedi pred RAF-ovim skladištem oružja u Frankfurtu 1972. Umro je u zatvoru 1974. od štrajka glađu, a njegova je smrt izazvala prosvjede ljevičarskih istomišljenika diljem Europe.

Gerd Conrad, Meinsov prijatelj iz studentskih dana i snimatelj Oscara Langenfelda, autor je cjelovečernjeg dokumentarca Starbuck Holger Meins iz 2002. U filmu doznajemo da su RAF-ovci imali kodirana imena iz Mobyja Dicka. Baš kao i posada Peqouda, išli su u susret smrti boreći se s Leviathanom. I nisu marili.

Jean-Marie Straub i Danièle Huillet Meinsu su posvetili svoj film *Mojsije i Aron*.

MICHAEL MOORE: *SLEEP NOW IN THE FIRE*

SAD, 1999., 4', video, boja

Mooreva režija videospota songa *Sleep Now in the Fir'* Rage Against the Machine, s albuma *The Battle of Los Angeles*. Budući da su stihovi pjesme subverzivni u odnosu na američku povijest, napominjući njene neuralgične točke – podjarmljivanje Indijanaca, ropstvo, bombardiranje Hirošime, Vijetnamski rat – jasan je odabir autora, koji je svoje ime učinio poznatim više kao liberalni politički aktivist nego kao redatelj. Moore je snimku banda ispred New York Stock Exchangea kombinirao sa scenama koje ismijavaju svugdje popularni televizijski kviz *Who Wants to Be a Millionaire*, koji je ovdje doduše satirično preimenovan u *Who Wants to Be Filthy Fucking Rich*. Tijekom snimanja Moore je sat vremena bio pritvoren u policiji, a NYSE je čak morala zatvoriti svoja vrata na neko vrijeme zbog gomila poklonika, kako banda, tako i redatelja koji su se okupili da prate snimanje. Na kraju songa citiran je republikanski političar Gary Bauer: "A band called 'The Machine Rages On' – er – 'Rage Against the Machine', that band is anti-family and it's pro-terrorist". Moguća referencijalna točka videa jest endizam Francisa Fukuyame, odnosno "kraj povijesti" koji nastupa raspadom SSSR-a i prihvaćanjem kapitalizma kao ekonomskog poretka na kojeg smo nepovratno osuđeni, o čemu svjedoči stih: "There is no other pill to take, so swallow the one that made you ill". Moore je autor videa i za song *Testify* s istog albuma.

Portret autora:

Michael Moore (Flint, Michigan, 1954.), američki filmski redatelj, scenarist, producent, poznat po svojim žestokim napadima na američku politiku, osobito onu George W. Busha i rata u Iraku, kao i po kritičkim pogledima na globalizaciju, korporacije, oružano nasilje. Nakon što je izbačen sa Sveučilišta u Michiganu, karijeru počinje kao urednik lokalnog tjednika, a potom liberalnog političkog časopisa. Prvi film snimio je 1989. *Roger and Me*, koji od filma-eseja s autobiografskom naracijom postaje dokumentaristički niz intervjua u potrazi autora za Rogerom Smithom, direktorom General Motorsa, ne bi li razjasnio preseljenje tvornica iz Michigana u Mexico. Drugi je ključan Mooreov film *Farenheit 9/11*; autopsija bushovske Amerike nakon 11. rujna, koja aludira na literarni klasik *Farenheit 451*, o totalitarnoj državi iz budućnosti u kojoj su knjige zabranjene, odnosno počinju gorjeti na 451 Farenheita. Najgledaniji dokumentarac svih vremena zahvaljujući nedvosmislenoj kritičnosti "The temperature at which freedom burns". Novi predmet kontroverze je posljednji Mooreov film o američkom zdravstvenom sustavu i njegovoj alijansi s farmaceutskim industrijama – *Sicko* (2007.). Autor je satiričnih političkih bestselera: *Downsize This!* (1996.), *Stupid White Men* (2001.), *Dude, Where's My Country?* (2003.). Živi na relaciji New York – Traverse, gdje je osnovao Traverse City Film Festival.

PETER WEISS: *ANSIKTEN I SKUGGA (FACES IN SHADOW)*, 1956.

Lica u sjeni kratak je dokumentarni film koji posreduje realnost kakva se otkriva pred očima umjetnika senzibiliziranog za marginalne likove modernih velegradskih svakodnevnica. Weiss snima lutalice i beskućnike koji "vise" po pubovima i ulicama starog gradskog centra Stockholma. Bez izvanprizorne naracije, lišen svakog literarizirajućeg komentara, ovaj kolaž svakodnevnih registracija donosi posve filmski lirski prikaz otpadnika iz socijalne države blagostanja

Portret autora:

Iako je **Peter Weiss** (1916.-1982.) međunarodno prepoznat i proslavljen šezdesetih godina, i to kao dramatičar (*Marat/Sade*) i romanopisac (*Estetika otpora*), tematske preokupacije literarnih djela na liniji kompleksnih međuodnosa osobne povijesti i političke realnosti, začete su u korpusu eksperimentalnih i dokumentarnih filmova nastalih u periodu od 1952. do 1961. godine. Umjetničko djelovanje započeo je kao slikar nadrealističke motivacije, no pridruživši se (1952.) Švedskom eksperimentalnom filmskom studiju (Svensk Experimentfilmstudio) odbacuje slikarstvo kao statični medij. Ovaj je studio okupljao mlade umjetnike i intelektualce koji su područje nezavisnog eksperimentalnog filma smatrali najadekvatnijim medijem za kritičku analizu socijalne i političke zbilje. Kod Weissa kao njemačkog Židova koji je 1935. emigrirao iz nacističkog Berlina i preuzeo švedsko državljanstvo, politički stavovi posve prirodno izranjaju na uvelike autobiografskoj pozadini njegovih djela. Eksperimentalno-dokumentaristički pristup realnosti uz jak subjektivni biljeg baštinio je pritom od stvaralaca avangardnog filma: Jeana Vigoa, Dzige Vertova i Louisa Buñuela, koje je isticao za svoje uzore. Svestrani i talentirani Weiss autor je naime i pregleda *Avangarde Film* (1956.), u kojem, od Georgesa Mélièsa pa do Orsona Wellesa, prati njegovu očito subjektivno proširenu povijest.

MOUNIR FATMI: *EMBARGO*

Francuska, 1997., 7', art video

"Kako funkcionira tijelo lišeno hrane? Embargo je videosnimka autopsije, vlaknaste optičke endoskopije koja prolazi cijelim tijelom od mozga do anusa. Pokazuje da je embargo pravi kirurški potez, embargo je serijski ubojica. A internacionalna zajednica zapravo ne vidi štetu koju embargo može značiti za populaciju. Dvadeset i sedam država je podnosilo ili još podnosi posljedice različitih oblika embarga: od Angole do Kube, od Cipra do Sudana, od Vijetnama do Jemena itd... Danas u Iraku, u svakoj osmoj minuti, jedno dijete ispod pet godina staro umire bilo od bolesti bilo od pothranjenosti, zbog manjka hrane i lijekova. Civilne zajednice i dalje pate unatoč rezoluciji 986 UN Security Councila, rezoluciji poznatoj kao "nafta za hranu". Zapravo narodi podnose ovu internacionalnu *fatwu* godinama, *fatwu* koja im je nametnuta u ime neodobravanja njihovih vlada koje nisu birali. Ove mjere podupiru jedino sile diktatora koji kontroliraju raspodjelu zaliha hrane." (Umjetnikovo objašnjenje videa.)

Portret autora:

Multimedijsko djelovanje marokanskog umjetnika **Mounir Fatmija** (Tangiers, 1970.) obuhvaća slikarstvo, fotografiju, performanse, videoradove i instalacije. U provokativnim nastupima Fatmi ispituje mogućnosti za umjetnost u društvu koje je prema njoj antagonistički raspoloženo. Godine 1993. proglasio se mrtvim kao slikarom, uništivši svoja platna. Od tada koristi isključivo foto i video kameru u instalacijama i performansima na temu nemogućnosti komunikacije. Fatmijevi radovi uvijek zadiru u političku ili egzistencijalnu problematiku. Pitanje Drugog, odvojenog ili dalekog od sebe, permanentno je prisutno u njegovom stvaranju. Živeći između Parisa i Tangiersa, umjetnik zapravo analizira svoju – uvijek marginalnu ulogu. Fatmijevi videoradovi i instalacije direktno adresiraju trenutačne događaje na svjetskoj političkoj i društvenoj sceni, nastojeći pojasniti korijene i simptome globalnih pitanja i istovremeno se obratiti onima koji su njima neposredno pogođeni. Dobitnik je brojnih priznanja od kojih je najistaknutije ono d'Art Vidéo Festivala u Casablanci, kao i Velika nagrada na 7. bijenalu u Dakru 2006.

WAEL NOUREDDINE: *BEJRUTSKA TRILOGIJA*

Trilogija kratkih dokumentarnih filmova mladog libanonskog redatelja fokusira ožiljke, fizičke i mentalne, srednjoistočnih političkih i vjerskih konflikata. U Noureddinovim filmova otkrivamo ono što je P. P. Pasolini nazivao *civil poetry*: literarno-kritičkim sagledavanjem realnosti dokumentarne bilješke postaju eseji, angažirane vizualne poeme. Istupajući protiv podjarmljivanja i rezignacije kaleidoskopom snimaka tek povremeno praćenim tekstom u formi titlova, Noureddine ističe herojsku i manipulativnu dvojnu prirodu slike: "Kamera je opasna kada hvata slike, hvatamo ih za vječnost, što je velika odgovornost". Osobitost je trilogije predočavanje bejrutske stvarnosti iz dvostruke perspektive jedinstvenog diskurzivnog subjektiviteta: Noureddine, koji je 2002. emigrirao u Europu ne mogavši više podnositi libanonsku svakodnevnicu sektačkih sukoba i bombaških napada, istovremeno je *insider* i *outsider*. Njegove dokumentarce često podžanrovski određuju kao *repatriate* filmove, označavajući radove emigranata-povratnika koji čine jednodimenzionalne oznake identiteta problematičnima i čiji je pogled obuhvatniji, od onog Libanonca i od onog zapadnog turista ili fotoreportera.

CHES NOUS A BEYROUTH

Francuska, 2002., 16', beta, samostalna produkcija

ÇA CERA BEAU – FROM BEYROUTH WITH LOVE

Libanon/Francuska, 2005.; Režija: Wael Noureddine; scenarij: Wael Noureddine; direktor fotografije: Robert Fenz; montaža: Francine le Maitre; glazba: Rami Khalifé, Messageros Killer Boys – FJ Ossang; produkcija: Bibizi / Emmanuel Agneray et Jérôme Bleitrach; format: super16mm; trajanje: 30 min

Bejrut ili možda bilo koji drugi, ratom zahvaćeni grad. Ovdje se konflikti ne rješavaju, srušeni zidovi se iznova ne podižu. Libanonci mogu birati samo između vojske i religije ili religije i vojske. Slika rafalima izbušenog betonskog skeleta grada najpopularnija je među turističkim razglednicama. Noureddineove snimke ne služe kao pozadina za projekciju nostalgije ili suosjećanja. Film gradi kao frenetično izmontiranu hrpu uznemirujućih razglednica, upravo "gađajući" gledatelje snimkama militanata, ranjenih civila, šijitskih rituala u krvi, heroinskih *shooteva* i fantazija o smrti bejrutske mladeži: "You got the gun. You shoot. The bullet enters your mouth... It has to come out somewhere... It'll be beautiful ('Ça cera beau', op. a.)... There'll be blood on the window". Kao filmski pamflet o Libanonu 2005., Nicole Brenez tumači film kao "*À propos de Nice* reloaded". Na mjesto Vigoove Nice kao poprišta klasnih borbi tridesetih, na prijelazu tisućljeća dolazi Noureddinov Bejrut.

JULY TRIP

Francuska, 2006.; Režija, scenarij, kamera, montaža: Wael Noureddine; glazba: FJ Ossang – Messangeros Killer Boys; produkcija: MicroMega; format: HDV – 16 mm; trajanje: 35 min

Posljednji film iz trilogije snimljen je tijekom izraelskih bombaških napada na Libanon u srpnju 2006. Noureddine dolazi iz Pariza u Bejrut, smatrajući da ovaj rat zahtijeva drukčiju pozornost od standardne medijske, koja je selektivna i podložna instantnom zaboravu. "Potrebno je stvoriti banku slika za iduće generacije". Koristi dvije komplementarne tehnike – video (HDV) i 16 mm film, kojim stvara uznemirujuće snimke stradanja, grublje frakture slike i lišene zvuka. Tišina u kontrastu s konstantnim odjekivanjem eksplozija postaje osobito zastrašujuća, upućujući na tišinu i nepromjenljivost svakodnevnice Libanonaca do koje dokumentarno oko rijetko stiže. Navedeni smo na promišljanje današnje "(tele)bliskosti s umiranjem i uništenjem" (Susan Sontag), istinitosti i etičnosti fotografske/ televizijske/ internetske dostave slika u naše domove. Od šoka do uobičajenog, od suosjećanja do pronalaženja užitka u pogledu na tuđu patnju ili mrtvo tijelo – tanka je crvena linija.

Portret autora:

Wael Noureddine rođen je 1978. u Libanonu. Od 2002. živi u Parizu gdje je na Sorbonni završio filmske studije, no prije nego filmašem sebe smatra piscem, novinarom i pjesnikom. Zajedno s Jean-Luc Godardom, Phillipe Grandrieuxom, FJ Ossangom, Lou Castelom i Lionelom Soukazom objavio je 2005. knjigu *cinema / politique*, urednici i koordinatori koje su Nicole Brenez i Edouard Arnoldy. Nakon *bejrutske trilogije*, započeo je 2007. snimanje filma o predmuslimanskom bogu Hubalu u Yemenu.

www.weal-noureddine.blog.ca

Tekstove odabrale i priredile: Tanja Vrvilo i Dora Baras

Rezervacija besplatnih karata za sva predavanja i filmske projekcije od 02. srpnja na blagajni kina Tuškanac.

Podrhtavanje

Raymond Bellour

O filmu *Sobibor* Claudea Lanzmanna

Slike se kreću i žure nepredviđenim otvaranjima tijela. Prijelazi, brzine, ritmovi, vibracije, intenziteti. Mršavo tijelo koje tako čistog prosinačkog jutra ulazi u kino. Prvi i odviše dug put od dva dana nakon što je tek izašlo iz bolnice. Izbor filma providan je poput obrisa pariškog krajolika na čistom nebu: samo jedna predstava u samo jednom kinu. On o *Sobiboru* ne zna ništa ili gotovo ništa; ali isto tako on misli da sve zna o slijedu neizbrisivih slika i riječi od *Noći i magle* do *Šoe*.

Kada se javljaju planovi krajolika, tijelo mu prožimlju žmarci, sa snagom koja malo prostora ostavlja da proniknu i svijest. Misli na ono što vidi, pokušava misliti na ono što vidi. No, senzacija ili osjećaj podvrgnut je brzini utjelovljenoj u materiji planova, a oživljava kada se čini da ta brzina ulazi u emociju kroz otvoreni procijep, kroz otvor koji samo što se nije zatvorio, usred tijela koje ga čini tako krhkim. Misli na neprikladnost odnosa koji se javlja između tijela izmučenog na smrt, od bezimene moći kolektivnog terora, i personaliziranog tijela koje pogađa usputna slabost. No, tijelo je takvo, ni prikladno ni neprikladno; ono je naprosto pogođeno, tajanstveno. Bez ikakve relativnosti, tijelo je apsolutno u svakom svom trenutku. Samo treba shvatiti ono što ga tako jako pogađa u takvom tretiranju krajolika.

Claude Lanzmann odmah je ostvario prvi cilj koji je zamislio. Svojim sigurnim glasom on čita tekst koji se istodobno polako odvija na ekranu tijekom sedam minuta, s odviše teškim teretom odsutnih slika: riječ je o okolnosti *Sobibora*, koje se artikuliraju kao i u *Šoi*, o povratku na mjesta kako bi se danas rekonstruirao užasni heroizam Povijesti[1]. Tri su se plana pojavila u prologu, kao znakovi koje treba razviti: arhivska fotografija koja pokazuje SS-ovce kako pozdravljaju svoje "drugove" koji su ubijeni tijekom pobune u Sobiboru; krupni plan lica Yehude Lernera koji odgovara Lanzmannu ("Je li on već bio ubio, gospodine Lerner? – Ne. On nije prije ubijao, ne.); kratki panoramski pokret kamere nad otvorenim krajolikom (produkcija, naslov, filma, ime autora).

Treba se još zaustaviti na nekoliko planova *Varšave, 2001*., na još četiri minute kako bi učinak krajolika prožeo tijelo, sa zapanjujućom brutalnošću. Shvatili smo da kamera slijedi pripovijest Yehude Lernera. Čujemo Lanzamannov glas kako čita komemorativnu pločicu o Umschlagplatzu (mjestu gdje su se skupljali Židovi). Vidimo današnja mjesta koja su tako strana tadašnjim. I iznenada se nešto mijenja na spomen riječi "vagon" ("Tijekom nekoliko dana strpali su nas u vagone kako bi nas odveli, govorili su nam, u radne logore"). Na kolodvoru, dakle, počinje vrlo dugo i brzo lateralno putovanje kamere, s lijeve na desnu stranu. Potom slijedi drugo lateralno putovanje u sličnom ritmu, s lijeve na desnu stranu također, ali ovaj put kroz gustu, gotovu crnu šumu u koju izdaleka svako malo dolazi svjetlo, kroz praznine i u bljeskovima ("Tjedan dana putovali smo u tim vagonima"). Bit će također još dva putovanja: jedno nad još otvorenijim krajolikom, u jutarnjem svjetlu, čiji motivi pogađaju oko ("Svakog jutra davali su nam malo vode za ponijeti"); drugo, nad dvije tračnice.

Snaga, dakle, koja prožimlje tijelo gledatelja ovisi o halucinantnoj Lanzmannovoj gesti. On nam, naime, nudi da proživimo istinsku nestvarnost transporta smrti pomoću arhivskih slika, čija se fiktivnost može činiti nepodnošljivom. Snažna buka vlaka, sa svojim prekidima, zastojima kretanja, uvodi tu mimetiku na koju će se film neprestano odvažavati. Dovoljno je da Lernerov glas, u planu koji slijedi, spomene životne uvjete u tom prvom logoru s aerodromom gdje su se nacistički piloti na kraju dana zabavljali pucanjem Židovima u glavu. Taj rad fikcije na "realnom" (trenutačnom realnom sadašnjosti i virtualnim realnima prošlosti) koji se oslanja na svjedočanske glasove dosegnut će kasnije i na jedan drugi način svoj najsnažniji vrhunac s nevjerojatnim prizorima s guskama[2], čiju je ideju Lanzmann bio skoro odbio.

Dodajmo još samo ovo. Film se ne rađa samo iz reprodukcije pokreta, u smislu oživljena života. On se također rađa iz fizičke brzine šetanja s pomoću kojeg se to kretanje nudi oku posredstvom premještanja kamere udvostručujući time skrivenu prirodu svog projekcijskog ustroja. S tog gledišta, jedan stroj utjelovljuje jedinstvenu povlasticu: vlak. Jer kada započne svoju cirkulaciju, on priziva projektivni stroj koji može u okviru percepcije ostvariti drugi transformirani pogled na krajolik koji njegovi prozori odmah nude putniku. Tu pred okom, u njegovoj nevinosti, vibrira promjenjiva materija, kao kada smo prvi put progledali. ■

S francuskoga preveo Leonardo Kovačević

Bilješke:

[1] Ovaj tekst – zajedno s nizom razgovora između Lanzmanna i Yehude Lernera, kao i s konačnim popisom "Transportiranih u polje istrjebljenja u Sobiboru između travnja 1942. i rujna 1943." (popis ponovo čita Lanzmannn, također oko sedam minuta) – dijelom je knjižice *Claude Lanzmann, Sobibor, 14. listopad 1943., 16 sati*, s (izvrsnim) pogovorom Arnauda Desplechina, *Cahiers du cinema*, "Recit", 2001.

[2] Činilo mi se nemoguće to upotrijebiti, to bi po meni bilo opsceno. Samo sam to mrzio: što nema veze s pitanjem reprezentacije, nego s pitanjem ilustracije. Rekao sam si: ako u filmu prikažem guske u trenutku kada Lerner o njima govori, to će biti dovoljno za ilustraciju dok će se govor zadovoljiti samim sobom. (...) Rekao sam sebi: "Guske prekrivaju ljudske krikove kada ih ubijaju" i tu sam imao ideju, bio sam dosta ponosan, vjerujte mi, da Lernerov glas sukobim s guščjim siktanjem", Claude Lanzmann, "O hrabrosti", razgovor s Patrise Blouin, Franckom Nouchi i Charelsom Tessonom, *Cahiers du cinema*, broj 561, listopad 2001., str. 53.

09. 07. 2007.	10. 07. 2007.	11. 07. 2007.	12. 07. 2007.	13. 07. 2007.	14. 07. 2007.
12:00 **Gostovanje kultnog autora američkog underground filma Kena Jacobsa na Akademiji likovne umjetnosti**	**12:00** **Gostujuće predavanje filmologa Raymonda Belloura, Adriana Martina i Jonathana Rosenbauma na Filozofskom fakultetu**	**12:00** **Hrvoje Turković: Kratki prikaz domaćeg eksperimentalnog filma** **Razgovor: Jonathan Rosenbaum, Ken Jacobs, Adrian Martin, Philippe Grandrieux, Juane Sapire** Predstavljanje časopisa Up&Underground	**12:00** **Razgovor: Juana Sapire o filmskom aktivizmu Raymunda Gleyzera (I)** ***México, la revolution congelada / Meksiko, zamrznuta revolucija*, 1973., boja, 63'** **+ etnografski filmovi**	**12:00** **Razgovor: Waël Nouredinne, Nicole Brenez** ***Bejrutska trilogija* WAËLA NOUREDDINEA:** *Chez nous à Beyrouth*, 2002, 16' (Beta) *Ça sera beau - From Beirut With Love*, 2005, 30' (Beta) *July Trip*, 2006, 35', 35-mm	**12:00** **Razgovor: Juana Sapire o filmskom aktivizmu Raymunda Gleyzera (II)** *Los Traidores / Izdajice*, 1972., boja, 113' + politički filmovi
16:00 **Predavanje/razgovor** **Program Raymonda Belloura (I)** Nagisa Oshima, *Yunbogi no nikki/ Dnevnik Yunbogija*, 1965., 24', 16-mm Chris Marker, *Level five*, 1997., 106', 35-mm	**16:00** **Predavanje/razgovor** **Razgovor: Philippe Grandrieux, Raymond Bellour, Adrian Martin i Jonathan Rosenbaum** Philippe Grandrieux, *La vie nouvelle/Novi život*, 2002., 102', 35-mm	**16:00** **Predavanje/razgovor** **Program Adriana Martina (I)** Raúl Ruiz, *Dias de campo/Dani na selu*, 2004, 90', 35-mm **18:00** **Predavanje/razgovor** **Program Raymonda Belloura (III)** Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, *Inventario Balcanico*, 2000., 63', 35-mm	**16:00** **Predavanje/razgovor** **Program Jonathana Rosenbauma (I)** **Abbas Kiarostami, *Bad ma ra khahad bord/Vjetar će nas nositi*, 1999., 118', 35-mm**	**16:00** **Predavanje/razgovor** **Program Alexandera Horwatha (II)** Kurt Kren, *00/65 Brus wünscht Euch seine Weihnacht*, 1965., 16-mm, crno-bijeli, nijemi, 3' Apichatpong Weerasethakul, *Dogfar nai mae marn / Mysterious Object at Noon*, 2000.,video (16-mm), crno-bijeli, 83'	**16:00** **Predavanje/razgovor** **Program Nicole Brenez (II)** **Tretman lumpenproletarijata u avangardnom filmu** **(*)** **19:00** Ken Jacobs, *A Nervous Magic Lantern Performance*
20:00 **OTVORENJE FILMSKIH MUTACIJA: FESTIVALA NEVIDLJIVOG FILMA** **Predavanje/razgovor** **Program Jonathana Rosenbauma (I)** Jim Jarmusch, *Dead Man/Mrtav čovjek*, 1995. 120', 35-mm	**20:00** **Predavanje/razgovor** **Program Raymonda Belloura (II)** Eric Khoo, *No day off*, 2006., 40', video Philippe Grandrieux, *Sombre*, 1998., 112', 35-mm	**20:00** **Predavanje/razgovor** **Program Adriana Martina (II)** Philippe Garrel, *Les Amants réguliers/ Obični ljubavnici*, 2005., 178', 35-mm	**20:00** **Predavanje/razgovor** **Program Alexandera Horwatha (I)** Bruce Conner, *A Movie / Film*, 1958.,16-mm, crno-bijeli, 11' Gustav Deutsch, *Welt Spiegel Kino*, 1. dio, 2005., 35mm, crno-bijeli, 30' George A. Romero, *Land of the Dead / Zemlja mrtvih*, 2005., 35-mm, boja, 92 min	**20:00** **Predavanje/razgovor** **Program Nicole Brenez (I)** **Tretman lumpenproletarijata u avangardnom filmu** Jang Sun-Woo, *Nappun yeonghwa / Loš film*, Koreja, 1997., 144', 35-mm, boja	**20:00** **Predavanje/razgovor** Ken Jacobs, *Star Spangled to Death*, video, 2003., 402'
(*) 14. 07. 2007., 16:00 **Program Nicole Brenez (II)** S. M. Ejzenštejn, *Štrajk* (*Statchka*), SSSR, 1925., 82', 35-mm, crno-bijeli (isječci)	Alberto Cavalcanti, *Samo sati* (*Rien que les heures)*, Francuska, 1926., 42', 35-mm, crno-bijeli (isječci) Peter Weiss, *Ansikten i skugga / Lica u sjeni*, Švedska, 1956., 14', 16-mm, crno-bijeli	Raymundo Gleyzer, *La Tierra quema / Zemlja gori*, Argentina/Brazil, 1964., 12', 16-mm, crno-bijeli Holger Meins, *Oskar Langenfeld. 12 mal*, BRD, 1966., 13', 16-mm, crno-bijeli Djouhra Aboud, Alain Bonnamy, *Ali au pays des merveilles*, Francuska, 1975., 55', 16-mm, boja/crno-bijeli (isječci)	Ken Jacobs, *Looting for Rodney*, SAD, 1994.-1995., 3', 16-mm, crno-bijeli/boja, 3D Mounir Fatmi, *Embargo*, Maroko, 1997., 7'30, video, boja	Chris Cunningham / Afrika Bambaataa / Leftfield, *Afrika Shox*, SAD, 1998., 6', 35-mm, boja Michael Moore / Rage Against The Machine, *Sleep Now in the Fire*, SAD, 1999., 4', video, boja	Jérôme Schlomoff – François Bon, *La Douceur dans l'abîme*, Francuska, 1999., 52', video, crno-bijeli/boja (isječci) Khavn, *Rugby Boyz*, P, 2005., 4' Lionel Soukaz, http://WWW.WEBCAM, Francuska, 2005., 45', video, boja (isječak)

Stil avangarde

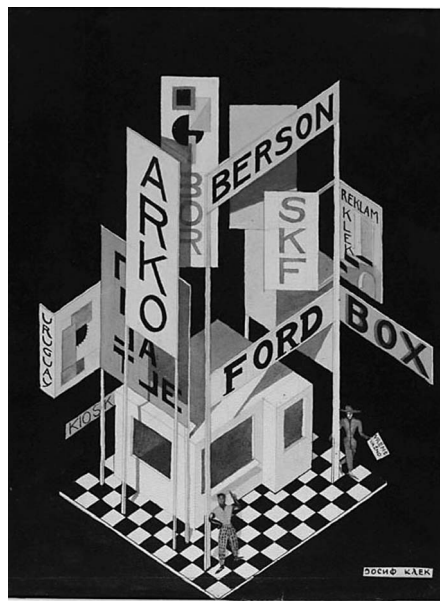
Janka Vukmir

Izložba *Prodori avangarde* postiže svoj značaj upravo na stavu da ne interpretira umjetnost kulturno-politički, nego kulturno-povijesno, prihvaćajući i predstavljajući djela prve polovice 20. stoljeća, koja su tijekom druge polovice 20. stoljeća ostala upravo zbog svoje političnosti nedovoljno integrirana u povijest umjetnosti, nedovoljno istražena, obrađena i javnosti nedovoljno poznata

***Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća*, Gliptoteka HAZU-a, Zagreb, od 17. svibnja do 14. lipnja 2007.**

Izložba *Prodori avangarde u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća* koja je otvorena u Gliptoteci HAZU-a, a u organizaciji Muzeja suvremene umjetnosti, govori o likovnoj sceni u Hrvatskoj na puno više razina nego samo o povijesti hrvatske likovne umjetnosti. Muzej ju je predstavio kao jednu u nizu od pet izložbi koje su hrvatski muzeji i galerije tijekom ove kulturne sezone predstavili javnosti. Prethodile su joj dakle: *Fijumani – Riječka situacija 1920. – 1940.,* i *Rubne posebnosti. Avangardna umjetnost u regiji. Kolekcija Marinko Sudac* u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti Rijeka, *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti* u Galeriji Klovićevi dvori, te izložba *Proljetni salon* u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu. Koliko god su ove izložbe međusobno autorski različite, sretna je okolnost imati priliku vidjeti ih u ovako zgusnutom rasporedu. Ono što je možda još zanimljivije činjenica je da izložena djela imaju svoju provenijenciju i u privatnim i u muzejskim zbirkama. Javnost i kritika o tome su vodili niz diskusija pitajući se nije li sramota da privatne zbirke često imaju veći broj djela, zastupljenih umjetnika i ponekad neke od ključnih djela hrvatske povijesti umjetnosti. Budući da se time nećemo ovdje posebno baviti, zaključimo odmah u duhu optimizma i suradnje da je vrlo lijepo vidjeti da i privatne, a ne samo pravne osobe skrbe o baštini; i tome dodajmo samo ukratko – da se time stvara i razvija tržište umjetnina, za koje bi bilo lijepo vidjeti kako iz svoje primitivne ulazi u kultiviranu fazu bivanja.

Izložba *Prodori Avangarde* svemu je pristupila ozbiljno, posudivši za izlaganje djela iz domaćih, inozemnih, muzejskih i privatnih zbirki, s jasno izrečenom namjerom da time pridonese općem dobru,



Josip Seissl

kvalitetnom informiranju i obrazovanju javnosti.

Interdisciplinarnost i multimedijalnost

Autorica izložbe, Jadranka Vinterhalter, viša muzejska savjetnica MSU-a, skupila je široki krug suradnika koji su za izložbu svoja istraživanja organizirali po geografskom, stilskom, medijskom i kronološkom načelu. U katalogu koji se na otvorenju pojavio u tek nekoliko primjeraka Diana Glavočić, viša kustosica MMSU-a, obradila je riječko-fjumanski sklop futurističkih isprepletanja i utjecaja; a Vladimir Kusik, muzejski savjetnik osječke Galerije likovnih umjetnosti, obradio je osječke primjere avangarde i njihovo hrvatsko-osječko-slavonsko isprepletanje s lokalnim i regionalnim; Ivana Kancir, kustosica MSU-a i voditeljica Donacije Silvane Seissel, obradila je na izložbi predstavljen nadrealistički opus Josipa Seissla, koji je osim zagrebačkom zbirkom u posjedu MSU-a na izložbi predstavljen i djelima iz beogradskog Narodnog muzeja; Jasna Jakšić, knjižničarka MSU-a, predstavlja izbor iz zbirke rijetkih izdanja knjižnice Muzeja suvremene umjetnosti i predstavlja Micićevo specijalno zenitističko izdanje *Kola za spasavanje,* a Darko Šimičić, koji je i pomoćnik glavne kustosice izložbe, priredio je relevantnu kronologiju razdoblja kojim se izložba bavi, katalog izloženih djela i biografije umjetnika.

Uz izložbu, autorica izložbe priredila je sa suradnicima i izbor zanimljivih izdanja iz knjižnice MSU-a; projekcije dvaju filmova iz ciklusa *Druga umjetnost 20-ih*, realiziranih u okviru serije *TV Galerija* autorice Dunje Blažević, direktorice SCCA Sarajevo, koji uključuju intervjue s Josipom Seisslom i Ivanom Tomljanović Meller, produkcije TV Beograd iz razdoblja 1980. – 1990.; stručna vodstva subotom, radionice za djecu i odrasle, niz predavanja četvrtkom i okrugli stol koji će biti posebno najavljen.

Izložba predstavlja 20 umjetnika koji su živjeli u Zagrebu, Osijeku, Rijeci i u Beogradu, ali i u europskim umjetničkim središtima, i njihovih 150 slika, crteža, grafika, kolaža, fotografija te jednu skulpturu i tkaninu, časopise, knjige i publikacije koje su opremili ili u kojima su objavljeni likovni prilozi ovih umjetnika.

Fragmentirani kratki pojedinačni prodori

Teza koju izložba zastupa je da su avangardni pravci od futurizma, dadaizma, zenitizma, konstruktivizma, Bauhausa, ekspresionizma i nadrealizma bili simultano prisutni na svjetskoj i domaćoj likovnoj sceni zahvaljujući povezanosti domaćih umjetnika s međunarodnim avangardnim umjetnicima

Ivan Tomljenović Meller

i tendencijama u okvirima čijih premisa su naši umjetnici stvarali. Prostorna rasprostranjenost prodora avangarde, iako ponekad iznenađuje, kao kada ih pronalazimo u Petrinji, Sisku ili Vinkovcima odražava i svojevrsnu fragmentarnost i kratkotrajnost pojedinačnih prodora. I možda najinstruktivniji segment situacije koju izložba predstavlja je taj, da je avangarda prodirala u našu umjetnost uglavnom zaslugom pojedinačnih i individualnih napora, osobnih težnji i osobnih veza, povezanosti pojedinaca sa međunarodnom scenom. Manjak institucionalne potpore i tada, bio je jednako prisutan kao i danas.

Dvadeset predstavljenih umjetnika uključuje Dragana Aleksića, Otti Berger, Vjeru Biller, Marijana Detonija, Vinka Foretića Visa, Vilka Gecana, Sergija Glumca, Georga Grosza, Željka Hegedušića, Ljubomira Micića, Marijana Mikca, Branka Ve Poljanskog, Vanju Radauša, Nastu Rojc, Naftali (Avnona) Rubinsteina, Kurta Schwittersa, Josipa Seissla, Marina Tartagliu, Ivanu Tomljenović Meller i Romola Venuccija. Nije pri tome nevažno naglasiti da se među zastupljenima nalaze i četiri umjetnice. Od ovih 20 umjetnika većina je tijekom života kraće ili dulje boravila na školovanju u inozemstvu, ili u svojevrsnom intelektualnom egzilu, nakon što su se zahvaljujući svoji radovima našli u nepovoljnim situacijama, ili nakon što su u svojim sredinama počeli izgledati politički neprihvatljivi. Inozemni umjetnici predstavljeni na izložbi na neki su način izravno povezani s pojedinim lokalnim umjetnicima i scenom.

Likovni materijal koji je izložen većinom dolazi iz zbirke MSU-a, što znači da je vrlo rijetko viđen, jer MSU tek čeka pravo predstavljanje vlastitog fundusa, što ovu izložbu čini ekskluzivnim i spektakularnim uvodom u budućnost ove institucije. Djela posuđena iz Beograda za većinu domaće javnosti su nepoznata, jednako je s djelima iz privatnih izvora. Venuccijeva skulptura, jedina na izložbi, nedavno je, za vrijeme trajanja ranije spomenute riječke izložbe izazvala mnogo kontroverzi, ali uglavnom u političkom čitanju povijesti umjetnosti.

Izložba *Prodori avangarde* postiže svoj značaj upravo na stavu da ne interpretira umjetnost kulturno-politički, nego kulturno-povijesno, prihvaćajući i predstavljajući djela prve polovice 20. stoljeća, koja su tijekom druge polovice 20. stoljeća ostale upravo zbog svoje političnosti nedovoljno integrirana u povijest umjetnosti, nedovoljno istražena, obrađena i javnosti nedovoljno poznata.

Izložba za gledanje i čitanje

Izložba nosi oznaku visoke preporučljivosti za posjet širokoj javnosti i svakako obrazovnim institucijama, jer ovdje nije mjesto opisivanju pojedinih djela. Također, u skladu sa značajkama umjetničkih pravaca avangarde koji su predstavljeni, mnoštvo radova povezano

Vanja Radauš

Možda najinstruktivniji segment situacije koju izložba predstavlja je taj, da je avangarda prodirala u našu umjetnost uglavnom zaslugom pojedinačnih i individualnih napora, osobnih težnji i osobnih veza, povezanosti pojedinaca s međunarodnom scenom: manjak institucionalne potpore i tada, bio je jednako prisutan kao i danas

je s jezikom i poezijom, posredno i tipografijom pa osim gledanja, preporučamo i čitanje ove izložbe.

Kao budući posjetitelji budućeg Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, moramo se osvrnuti na produkcijske značajke ovog projekta. Postav izložbe, vrlo diskretan i funkcionalan, potpisuje Oleg Hržić. U skladu s u Hrvatskoj postojećim standardima na području likovne scene i u zagrebačkim okolnostima apsolutnih nedostataka izložbenih prostora, izložba je tehnološki minimalno opremljena i sigurnosno ugrožena. Kašnjenje kataloga izložbe, koji je na otvorenju u malom broju primjeraka ponuđen na CD-romu u pdf formatu može se objasniti samo na razini prepričavanja kuloarskih naklapanja. Marketinški, muzej nije ponudio ništa, a odnose s javnošću ove izložbe odradili su zainteresirani novinari, mediji i autorica izložbe Jadranka Vinterhalter.

Dugotrajna nesretna situacija u Muzeju suvremene umjetnosti svakako nije dobra okolnost za nove projekte, a ova izložba imala je nesreću da se otvara u dane kada je MSU svakodnevna vruća tema kulture i, prije svega, politike, gotovo kao što su to svojedobno bili i sami prodori avangarde. Znači li to da će suvremeni protagonisti likovne scene negdje drugdje potražiti intelektualni egzil; ili se možda ipak možemo nadati da će negdje u posljednjem trenutku osvanuti ta vječno nedostajuća institucijska podrška. Radi se o tome da ovaj put ona nije potrebna umjetnicima, nego projektima MSU-a, jedine javne institucije u Hrvatskoj koja se bavi isključivo suvremenom umjetnošću.

Tekst je emitiran u emisiji Triptih *Trećeg programa Hrvatskoga radija.*

INICIJATIVA "PRAVO NA GRAD" I ZELENA AKCIJA

www.pravonagrad.org | www.zelena-akcija.hr

Zagreb, 26. lipnja 2007.

Obmanom javnosti do izmjene GUP-a i ubrzanog rušenja

Prijedlog izmjena Generalnog urbanističkog plana (GUP) kojeg je Poglavarstvo sredinom lipnja uputilo na prvo čitanje Gradskoj skupštini omogućuje neograničenu izgradnju u donjogradskim blokovima. Međutim, znajući da bi se javnost snažno suprotstavila takvom dokumentu, na javnu raspravu u svibnju nije upućen taj, već drugi, blaži prijedlog izmjena GUP-a kojeg su izradili stručnjaci Zavoda za prostorno uređenje.

Na prijedlog izmjena GUP-a koje je izradio Zavod, Pravo na grad i Zelena akcija su tijekom javne rasprave uložile primjedbe temeljene na peticiji "Stop devastaciji Cvjetnog trga i Donjeg grada" koju je potpisalo preko 50.000 građana i građanki. No, ne samo da niti jedna od tih primjedbi nije uvažena, nego je i prvobitni prijedlog Zavoda promijenjen. Time je gradska vlast izigrala struku i obmanula javnost, izbjegavajući da se raspravlja o njenim stvarnim namjerama.

Zadnjim prijedlogom Poglavarstva u potpunosti se zadovoljavaju interesi i planovi građevinskog biznisa vezani za blok na Cvjetnom trgu i još 15 donjogradskih blokova. Tako se za novu izgradnju unutar blokova ukidaju sva sadržajna ograničenja, pa će sve njih biti moguće popuniti stanovima, uredima i trgovačkim centrima. Nadalje, omogućuje se maksimalna izgrađenost (do 100 posto) i neograničena visina objekata, što će dovesti do potpunog zatrpavanja unutrašnjosti blokova. Konačno, dopušta se ukopavanje rampi, odnosno ulaza u podzemne garaže na javnoprometnim površinama, što znači uništavanje tih površina, pa čak i pješačkih zona (uključujući i onu u Varšavskoj ulici). Sve to jasno pokazuje u čiju korist se mijenja GUP. Upravo je ovih nekoliko elemenata nedostajalo u važećem GUP-u kako bi se na Cvjetnom trgu mogao izgraditi projekt HOTO grupe.

Iako trenutni prijedlog zasad ne predviđa izgradnju javnih garaža u donjogradskim blokovima, izvjesno je da će gradska vlast nastaviti s istom metodom obmane javnosti te da će u zadnji tren, pred finalno donošenje izmjena GUP-a, organizirati umetanje amandmana kojima će se i to omogućiti.

Investitoru na Cvjetnom trgu gradska vlast međutim ne pogoduje samo mijenjanjem GUPa. Kako se nedavno moglo saznati iz medija, Grad prije donošenja izmjena planira izdati lokacijske dozvole za građevinske pothvate u bloku, kako bi se s rušenjem moglo početi već tijekom ljeta. Pored toga je i sam Grad Zagreb, za potrebe istog projekta, zatražio lokacijsku dozvolu za ulazno-izlaznu rampu u podzemnu garažu u Varšavskoj ulici, čime izravno sudjeluje u razaranju postojeće pješačke zone.

Sva opisana pogodovanja usprkos otvorenom protivljenju javnosti, kao i ona prethodna (davanje povlaštenih informacija prilikom kupnje nekretnina i sudjelovanje gradskih dužnosnika u investitorovom žiriju), navode na sumnju da je ovdje na djelu korupcija. Na idućoj sjednici Gradske skupštine (28. lipnja) Pravo na grad i Zelena akcija će predati peticiju te zatražiti od gradskih zastupnika da nipošto ne izglasaju dio izmjena GUP-a koje

se odnose na Donji grad. Također, zahtijevamo od Grada da ne izdaje nikakve dozvole, a posebno ne onu za ulazno-izlaznu rampu u Vašavskoj ulici kojom se uništava pješačka zona i naš zajednički javni prostor.

Ovime ulazimo u novu fazu otpora koji će se nastaviti u svim etapama eventualne realizacije projekta na Cvjetnom trgu. S protestnim akcijama krećemo već od idućeg tjedna te ćemo javno pozvati građane i građanke da nam se pridruže.

www . pravonagrad . org | www. zelena-akcija.hr

PETICIJA

ZAUSTAVIMO DEVASTACIJU CVJETNOG TRGA I DONJEG GRADA!

Gradska vlast i privatni investitor, u dogovoru sklopljenom iza leđa građana, mimo procedure i suprotno postojećim propisima, planiraju rušenje u zaštićenoj povijesnoj jezgri i uništavanje kulturnog identiteta Zagreba.

U bloku na Cvjetnom trgu, a uskoro i u ostalim donjogradskim blokovima, planira se izgradnja mimo javnog interesa sa sadržajima namijenjenim isključivo eliti i nedostupnim za većinu građana.

Pretrpavanje blokova trgovačko-poslovnim sadržajima uzrokovat će prometno zagušenje centra Zagreba te potpuni kolaps javnog prijevoza.

Zahtijevamo:

(1) zaustavljanje izgradnje trgovačkog, poslovnog i stambenog centra Hoto grupe na Cvjetnom trgu;

(2) planiranje projekata u donjogradskim blokovima prema načelima pažljive obnove i revitalizacije uz jasno utvrđivanje javnog interesa kroz sudjelovanje građana i neovisne struke;

(3) zaustavljanje izgradnje novih javnih garaža kako je i zabranjeno postojećim Generalnim urbanističkim planom (prostor zabrane je omeđen Kačićevom, Vodnikovom, Branimirovom, Borninom, Bauerovom, Vlaškom, Ribnjakom i Mikloušićevom ulicom), te

(4) proširenje pješačke zone u centru Zagreba.

VARIJANTE ČLANKA 59 ODLUKE O DONOŠENJU GUP-A ZA 16 DONJOGRADSKIH BLOKOVA

	Kriteriji	Važeći GUP	Prijedlog na javnoj raspravi	Primjedbe Prava na grad i Zelene akcije	Prijedlog Poglavarstva (zadnji prijedlog)
1	**Tlocrtna izgrađenost dvorišnih čestica**	- do 30% - do 40% javna namjena - najmanje 10% čestice prirodni teren	Nije definirano. Ograničava se samo ukupnl kapacitet izgradnje u bloku.	Ne povećavati postojeću tlocrtnu izgrađenost u unutrašnjosti bloka. Nema nove izgradnje na dvorišnim česticama. Uklanjanjem nekvalitetnih zgrada povećavati površine neizgrađenog terena u unutrašnjosti bloka.	Nema ograničenja (moguća tlocrtna izgrađenost do 100 %).
2	**Visina zgrada na dvorišnim česticama**	- do P+3 - do P+3,5 javni objekti - može i više ali ne viša od građevine na koju se prislanja.	Nije definirano. Ograničava se samo ukupni kapacitet izgradnje u bloku.	Nema nove izgradnje na dvorišnim česticama (izuzetno pojedinačni novi objekti kojima se formiraju pasaži visina P - jedna etaža).	Nema ograničenja.
3	**Ukupni kapacitet izgradnje bloka**	Nije definiran; ograničava se tlocrtnom izgrađenošću i visinom zgrada (osim za 9 blokova kin=3,0 i za 2 bloka kin=4,5).[1]	Ograničen sa kin=3 za 14 blokova i kin=4,5 za 2 bloka.	Ne povećavati postojeću količinu izgrađenog prostora na dvorišnim česticama – nema nove izgradnje na dvorišnim česticama.	Nema ograničenja.
4	**Sadržajna struktura nove izgradnje na dvorišnim česticama**	Nova izgradnja samo izuzetno i to javna namjena i garaže za potrebe bloka.	Mješovite namjene.	Nema nove izgradnje na dvorišnim česticama.	Nije definirano (mogu stanovi, uredi i drugo).
5	**Formiranje pasaža kroz blokove**	Ne dozvoljava se.	Omogućava se u 17 blokova, nije definirana visina zgrada koje formiraju pasaž (usmeno tumačenje na javnoj raspravi na ZV visina P+3 do P+3,5).	Omogućava se u 17 blokova, u pravilu bez bez nove izgradnje na dvorišnim česticama (iznimno pojedinačnim novim zgradama visine jedne etaže – P, radi formiranja pasaža).	Omogućava se u 16 blokova, ništa nije definirano, sve se definira DP-om.
6	**Kolni ulazi u blok**	Kroz postojeće veže.	Kroz postojeće veže.	Kroz postojeće veže.	Može i promjena nivelete ulica zbog ukopavanja ulazno-izlaznih rampi.

[1] **Kin** = koeficijent isoristivosti nadzemno (površina nadzemno izgrađenog prostora/površina terena)

Mnogi Amerikanci predebeli da bi počinili samoubojstvo

The Onion

LOS ANGELES – Izvješće objavljeno u ponedjeljak u časopisu *New England Journal of Medicine* upozorava da je epidemija prekomjerne težine dostignula novu kriznu razinu, jer se mnogim gojaznim Amerikancima povećao obujam struka, zbog čega su postali fizički nesposobni okončati vlastiti, tusti život.

"Već neko vrijeme znamo da prekomjerna težina može uzrokovati srčane bolesti, dijabetes, udare i ostale bolesti koje bi mogle ugroziti naše živote", kazala je autorica izvješća dr. Marjorie Reese, ravnateljica Klinike za patologiju i pretilost UCLA-e. "No, činjenica da prekomjerna težina onemogućava samoubojstvo doista je zabrinjavajuća. Čini se da su ljudi, što više razloga za samoubojstvo imaju, manje sposobni i izvršiti ga. Doslovce su zatočeni u svojim grotesknim, masnim tijelima."

Od jedne trećine Amerikanaca svrstanih u pretile, prema procjeni izvješća, za njih 29 posto preteških i/ili nepokretnih samoubojstvo nije izvediva opcija. Taj je broj 1996. iznosio 18 posto. Punih sedamdeset stranica izvješća usredotočilo se na samoubilačke metode koje osobe normalne težine uzimaju zdravo za gotovo, ali često predstavljaju nepremostive izazove za njihove korpulentne sunarodnjake. Primjerice, samoubojstvo vješanjem najčešće ne dolazi u obzir. U izvješću se napominje da je zabrinjavajući postotak gojaznih nesposoban popeti se na stolicu i odveć nefleksibilan da bi je mogao odgurnuti ispod sebe, a kad bi to čak i mogli učiniti, oni su preteški, pa ne bi mogli dovoljno dugo ostati na njoj kako bi svoja divovska, mlohava tijela provukli kroz omču, jer bi se pod njihovim masivnim obujmom stolica razlomila. Uza sve to, kako piše Reese, "čak i kad bi se uklonile sve druge varijabilnosti, težina tih golemih pojedinaca vjerojatno bi slomila sve učvršćene svjetiljke u kući ili potpornje na tavanskom krovu na koje bi mogli privezati uže. "

"Predoziranje narkoticima također im je nemoguće", tvrdi Reese. "Tjelesna masnoća apsorbira toksine, pa tako debeli ljudi jednostavno ne mogu popiti dovoljno tableta za spavanje koje bi imale ikakva učinka, a kamoli prouzrokovale srčani zastoj", kazala je Reese. "A ni rezanje žila u kadi nije im opcija, osim ako ne pronađu mesarski nož koji je dovoljno debeo da dosegnu arterije ispod njihovih kobasica od masnih naslaga na bilu. Neki uopće ne mogu ući u kadu. Sva moguća odvratnost koju osjećaju prema samima sebi tim gojaznim ljudima neće pomoći da svoj salasti kažiprst provuku kroz okidač, niti će im podariti gipkost dovoljnu da podignu pištolj i usmjere ga prema svojoj glavi. To je strašno tužno."

Izvješće je uključivalo iscrpne ilustracije ekstremno pretilih ljudi koji se ne mogu dovoljno sagnuti kako bi glavu strpali u pećnicu, onih koji plutaju kao pluto pokušavajući se utopiti, onih koji se odveć zadišu dok se penju stubama kako bi došli na visinu s koje bi mogli baciti svoje golemo, masivno tijelo, a da rezultat bude fatalan. Jedna istraživačica s Klinike za patologiju i pretilost razvila je kompjutorski model prema kojemu bi tijela pretilih osoba, čak i kad bi mogle skočiti s nebodera, "najvjerojatnije bubnula a ne pljusnula".

Pa ipak, zdravstveni stručnjaci kažu da ima nade za te trapave pojedince. "Debele osobe moraju poboljšati svoje navike hranjenja i posvetiti se skromnu režimu vježbanja, pa makar započeli samo šetnjom iz sobe u sobu u svojoj kući", kazala je Dianne Evans, specijalistica u Centru za javno zdravstvo John Hopkins. "Ako tako nastavi šest do dvanaest mjeseci, većina tih ljudi mogla bi izgubiti dovoljno težine kako bi s razmjernom lakoćom mogla izvršiti samoubojstvo." No, Evans je ujedno upozorila da bi pretjerani gubitak težine u prekratkom vremenu mogao imati ozbiljne posljedice.

"Valja izbjeći situaciju da se od 145 kg dođe na 108 kg u razdoblju od samo jedne godine i da se odjednom izgubi samoubilački nagon koji je nekad postojao", dodala je Evans, objasnivši da je mogućnost pojavljivanja mržnje prema samome sebi i fizičke samoubilačke sposobnosti vrlo mala. "Ako pogrešno shvate svoj, sve samo ne beznačajan, napredak u potrazi za legitimnim razlogom za život, njihovi tusti, odvratni životi mogli bi se beskonačno produžiti."

Muški orgazam zabilježen na filmu

CAMBRIDGE, Massachusetts – Najavljujući "veliki napredak u stoljetnoj potrazi za razotkrivanjem tajni ljudske seksualnosti", znanstvenici Harvardskog Centra za grafičko prikazivanje ljudskog seksualnog čina u ponedjeljak su potvrdili da su, uz pomoć nove eksperimentalne *high-speed* fotografske tehnologije, s uspjehom snimili nedostižan muški orgazam.

To je prvi put da je muški orgazam – vjerojatno najmisterioziniji, najmanje razumljiv element složena plesa koji nazivamo ljudskim seksualnim ponašanjem – uspješno snimljen. "Učinili smo divovski korak naprijed u borbi razotkrivanja misterija ljudske ljubavi, razjasnivši aspekte muškog orgazma koji su se dugo skrivali iza nejasnih spekulacija", kazao je dr. Donald Roehnert, šef multidisciplinarnoga tima stručnjaka zaslužnih za taj događaj. "Iako je još prerano da bi se moglo reći koliko je moguće naučiti iz toga, čak i površno gledanje te povijesne snimke otkriva mnogo toga što inače ne bismo doznali o magičnoj i misterioznoj muškoj seksualnosti."

Muški je orgazam stoljećima bio obavijen mitom. Iako je ljudski rod maštarije dugo povezivao s ljepotom koju on pobuđuje, razumijevanje tog najdubljeg ljudskog iskustva bilo je zamagljeno neznanjem i praznovjerjem od početka, kad su ga otkrili drevni Grci u prethelenističko doba. Prema izjavama stručnjaka, postoje mnogi razlozi zbog kojih je ljudski orgazam ostao takva velika enigma. Međutim, najveća od svih vjerojatno je duboko odbijanje muškaraca da si priušte iznimnu emocionalnu ranjivost koju izaziva taj čin. "Mužjak životinje nije samo komad mesa", objasnio je Roehnert. "On je ruža umotana u stih, koja najintimnije tajne pokazuje samo kad je dostignut pravi, magičan trenutak. Privlačni, ali krhki listovi nježnoga cvijeta poznatijeg kao mužjak određene vrste mogu se rastvoriti i rascvjetati samo u prisutnosti dobre kombinacije ljubaznosti, nježnosti i duboke, trajne ljubavi. "

Uspostavivši snažnu vezu s pokusnim osobama i učvrstivši je poštovanjem i povjerenjem na razdoblje od više mjeseci, znanstvenici s Harvarda uspjeli su nešto što nitko prije nije uspio: zabilježiti trenutak slatkog oslobađanja u svom njegovu kraljevskom sjaju. Unatoč uspjehu, tim s Harvarda tijekom rada susreo se s izazovima i neuspjesima. "Samo najnaprednija oprema za snimanje, u ekstremnim svjetlosnim uvjetima i s najboljom *high-speed* filmskom vrpcom, bila je dovoljno osjetljiva da snimi jasnu sliku", kazao je dr. John Leslie, stručnjak za optiku i fotografiju iz harvardskog tima. "No, napor se doista isplatio: sada, kada smo predivnu veličanstvenost muškog orgazma koja oduzima dah učinili besmrtnom na filmu, svijet će napokon doznati kakav je to odista nevjerojatan prizor. Što se mene tiče", dodao je vidno dirnut Leslie, "plakao sam kad sam prvi put vidio snimku. Nije me sram to priznati. "

Leslie tvrdi da su pokušali primijeniti bezbroj scenarija koji su pokrivali široko područje osjetilnih stimulansa, prije nego su otkriveni točni uvjeti potrebni za pokretanje i izazivanje reakcija krhkoga muškog tijela. "Pokušali smo izazvati na tisuće situacija, služeći se preciznim procesom s pokusima i pogreškama", kazao je Leslie. "Sve smo pokušali: došli su čistači bazena i u stražnjem vrtu pronašli privlačne djevojke u bikinijima, dostavljači pizze odjednom su se našli na pidžama partiju kluba studentica – i tako dalje. Doslovno smo mukotrpno proučavali svaku promjenu osjetilnih stimulansa koju možete zamisliti. No, na kraju je samo jedan scenarij izazivao orgazam i bio pogodan za snimanje: izravna ejakulacija muškoga člana po licu ženskoga partnera, pri čemu je lice žene bilo udaljeno samo nekoliko centimetara."

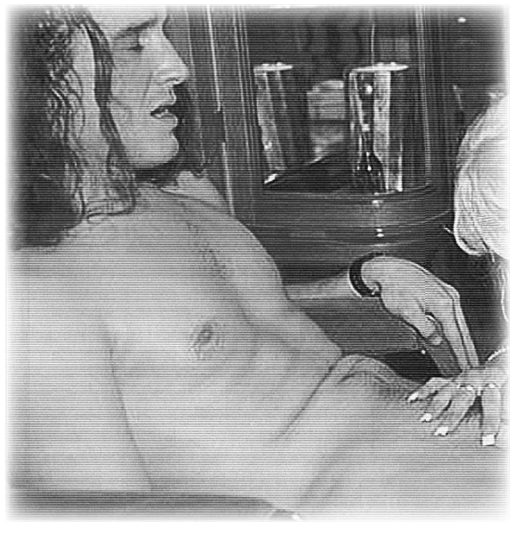
"Iz nekog razloga", rekao je Leslie, "nijedan drugi uvjet nije proizveo željeni učinak. Ah da, žena ujedno mora imati cipele s visokim potpeticama, iako je inače popuno razodjevena. Također ne znamo zašto je to tako." Znanstvenici su potvrdili da takve zagonetke nikad neće biti popuno razotkrivene.

"Muški orgazam, poput sovine pjesme ili jednostavne ljepote duge, ostaje izniman i lijep misterij, čije bezvremeno čudo nešto tako hladno i kliničko poput znanstvene analize ne može u potpunosti objasniti", kazao je Roehnert. "Postoje mnogi čimbenici, ovdje na poslu, koje znanost vjerojatno nikad neće razumjeti. Možda je najbolje da to prepustimo pjesnicima i filozofima", dodao je.

Sad kad je muški orgazam s uspjehom zabilježen na filmu, znanstvenici se ozbiljno mogu upustiti u sljedeću fazu istraživanja: podvrgnuti pokusnu snimku bezbrojnim satima pomnoga proučavanja. "Jedino ako sto puta pogledamo te začudne slike, možemo shvatiti ono što trebamo naučiti", rekao je Roehnert. "Posao je dugotrajan, a život je težak, ali doista ne znam koji bi posao bio vrijedan tolika truda."

Iako je uspjeh tima s Harvarda pozdravio cijeli znanstveni svijet, pojedinci u ostalim sferama također su pokazali interes za napredak fotografije. "U ovom trenutku moglo bi se činiti preuranjenim", kazao je Brian Gross, glasnogovornik Vivid Videa, "ali jednoga dana to bi se dostignuće također moglo primijeniti u komercijalne svrhe."

S engleskoga prevela Gioia-Ana Ulrich



Novi primitivizam

Trpimir Matasović

Problem nije bio u tome što je razglas bio loš, nego upravo u suprotnome – naime, ozvučenje je bilo i predobro, a to znači da su se vrlo jasno čule i sve one površnosti u svirci koje bi u nekoj koncertnoj dvorani možda prošle i neopaženo

Carl Orff, *Carmina Burana*, Bundek, Zagreb, 21. lipnja 2007.

U jednom od sljedećih izdanja kviza *Tko želi biti milijunaš* moglo bi za visoku svotu, možda čak i najvišu, biti postavljeno sljedeće pitanje: što objedinjuje pojmove "zadovoljstvo, osjećajnost, iščekivanje, maštovitost, sklad, tajnovitost, ritam, smjelost, snaga, spontanost, šarm i uzvišenost". Čak niti uz pomoć sva tri džokera teško da bi se moglo ponuditi navodno točno rješenje, koje glasi, – Zagrebačka filharmonija. No, eto, upravo su to riječi kojima se taj orkestar predstavlja na svojim propagandnim letcima, čiji dizajn priziva sjećanja na vremena socrealističke estetike, a kombinacija plave i bijele boje na vizualni identitet jedne talijanske banke, koja je zagrebačka još samo po svom imenu.

Spomenute letke hrpimice se 21. lipnja dijelilo razdraganim narodnim masama koje su pohrlile na Bundek, kako bi besplatno uživale u svirci iste te Zagrebačke filharmonije, predvođene njenim karizmatičnim šefom-dirigentom Vjekoslavom Šutejem. Čini se da su mnogi olako nasjeli na još par jeftino patetičnih rečenica iz propagandnog materijala, kojima se obećavaju "nadahnute interpretacije", "ispunjavanje zadovoljstvom", "osjećaj uzvišenosti" i, *last, but not least*, "provođenje vremena sa stilom". Impresivno mnoštvo na Bundeku sigurno je navelo i Šuteja, a i Filharmonijinog direktora Miljenka Puljića, na zadovoljno trljanje ruku, premda se broj posjetitelja još ne može ni približno mjeriti s gomilom okupljenom na samo pet dana ranije održanom maksimirskom koncertu Marka Perkovića Thompsona.

"Zaboravljeni" Jarun

Najviše je, pak, ruke trljao Milan Bandić, jer je, eto, "svoje" Zagrepčane doveo na "svoje" jezero. Misli gospon gradonačelnik pritom da smo zaboravili kako je sve do lani sasvim dobro funkcionirala pontonska pozornica na Jarunu, uz koju je, usput budi rečeno, išlo i kvalitetnije gledalište. Ali, Jarun nije njegov projekt, a Bundek jest, pa je, dakle, jasno koja lokacija, barem u njegovim očima, mora imati prioritet.

Simpatično je, simptomatično, a i nadasve simbolično, što su za ovu priliku, iako vjerojatno nesvjesni takvih konotacija, Bandić, Šutej i Puljić odlučili Zagrepčanima ponuditi najpoznatije djelo skladatelja koji je najistaknutiji predstavnik pravca koji se u periodizaciji glazbe dvadesetog stoljeća naziva *novim primitivizmom*. Riječ je, naravno, o Carlu Orffu i njegovoj scenskoj kantati *Carmina Burana*. Priređivači bundečkog hepeninga pritom se nisu libili falsificirati čak niti sâmog Orffa, pa su tako u programskom letku, kao slučajno, ispustili riječ "scenska", jer je izvedba bila koncertna. Skladatelj je, pak, o ideji da se njegovo remekdjelo izvodi na taj način imao vrlo nedvosmisleno mišljenje – svaku izvedbu koja nije scenska nazvao je kratko i jasno – svinjarijom. Prešutili su u Filharmoniji da u izvornom podnaslovu djela stoji da je skladano ne samo za sopran, tenor, bariton, zbor i orkestar, nego i za dječački zbor. Takvog u Zagrebu nema, pa su mlade dame iz Goranovaca i uglavnom ne više sasvim mlade dame iz Zbora HRT-a u ključnim trenucima trebale simulirati glasove još nepropupalih dječaka.

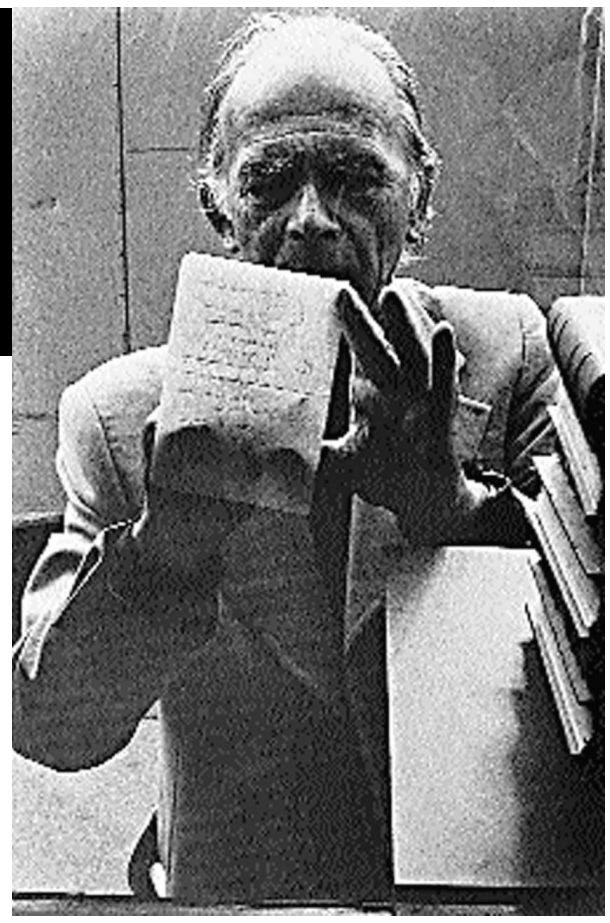
Nema ničeg lošeg u ideji da se ljeti na otvorenom besplatno izvode koncerti, pa čak i klasične glazbe, bez obzira što ona nije uvijek najprikladnija za izvođenje izvan zatvorenih prostora. No, pritom bi ipak trebalo voditi računa i o kvaliteti izvedbe, ali i o izboru programa

Spoticanje o razglas

Uz veliku se pompu tako pokušalo prikriti nedostatak supstance. Jer, Vjekoslav Šutej Orffovo djelo već desetljećima dirigira jednako bombastično i jednako površno, a Zagrebačka filharmonija također već godinama svira jednako loše. Na Šutejevu nesreću, koncert je bio na otvorenom, te stoga i ozvučen. Problem ovaj put nije bio u tome što je razglas bio loš, nego upravo u suprotnome – naime, ozvučenje je bilo i predobro, a to znači da su se vrlo jasno čule i sve one površnosti u svirci koje bi u nekoj koncertnoj dvorani možda prošle i neopaženo. K tome, ne treba zanemariti niti činjenicu da pjevanje u mikrofon nije isto kao i neozvučeno operno pjevanje, na čemu se u većoj ili manjoj mjeri spotaklo svo troje solista – sopranistica Adela Golac-Rilović, bariton Kay Stieferman, te tenor Sveto Matošić-Komnenović, koji, tko zna zašto, već dvadesetak godina u Hrvatskoj ima monopol na takozvani "solo Pečenog labuda" u Orffovoj kantati.

Da ne bude zabune – nema ničeg lošeg u ideji da se ljeti na otvorenom besplatno izvode koncerti, pa čak i klasične glazbe, bez obzira što ona nije uvijek najprikladnija za izvođenje izvan zatvorenih prostora. No, pritom bi ipak trebalo voditi računa i o kvaliteti izvedbe, ali i o izboru programa. Nitko se, recimo, nije sjetio da bi se u vrijeme Festivala vatrometa na Bundeku moglo posegnuti za Händelovom *Glazbom na vodi* i/ili *Glazbom za kraljevski vatromet* istog skladatelja. Ali, nema veze – glavno da su narodne mase, u nedostatku kruha, dobile barem igara. A ako je time zadovoljan i gradonačelnik Bandić, tko smo mi da tu išta prigovaramo.

Pierre Klossowski



John Taylor

Francuska sklonost konkretizaciji ideja u opisima putenosti dostiže vrhunac u Klossowskijevoj fikciji, koja u nekoliko aspekata doista podsjeća na de Sadeovu. Pored toga, Klossowski je vjerovao da bi opsesivne negativne vizije trebalo egzorcirati. On pisanje nije smatrao retoričkom igrom, nego činom koji se bavi izmišljenom tematikom, a zatim je egzorcira

Uzmimo Pierrea Klossowskog (1905.-2001.) za riječ i čitajmo ga uz pomoć njegove omiljene riječi. On je za sebe tvrdio da "stvara simulakrum". Na što je konkretno francuski pisac time mislio? Riječ "simulakrum" u engleskom je jeziku uporabom ograničena na "prikaz nečega (sliku, kip)", "nešto što posjeduje formu, no ne i supstancu materijalnog predmeta (imitaciju, privid)" te "površnu sličnost (prividnost, nalikovanje)". Suvremeni francuski jezik taj termin shvaća na sličan način, no istodobno zadržava i tragove konkretnijih latinskih značenja: "statue (poganskog boga)," pa čak i "utvare". Zanimljivo je da francuski jezik tim semantičkim mogućnostima pridružuje i značenje "simulirane radnje", kao što je to slučaj u zabavnom opisu Raymonda Queneaua u djelu *Zazie u metrou*: "Uhvatio se rukama za glavu te izveo isprazan simulakrum (*fit le futile simulacre*) njezina otkidanja". Za rimske je pisce *simulakrum* mogao biti i "materijalni prikaz ideja" (a ne samo prikaz božanstva), a također "moralni portret."

Kada čita Klossowskog, čitatelj mora razmišljati na latinskom. Sva navedena značenja prožimaju neobičnu i uznemirujuću erotsku fikciju tog pisca, koji ne samo da je napisao pripovijest *Baphomet* (1965.) i trilogiju *Les lois de l'hospitalité* (*Pravila gostoljubivosti*) (1954.-1965.) nego je i prevodio Svetonija, Virgilija i Sv. Augustina (pored Kafke, Kierkegaarda, Nietzschea, Wittgensteina, Hölderlina i Heideggera). Nikada nije naodmet istaknuti autorovo odlično poznavanje latinskog jezika i književnosti. Njegova privrženost latinskom jeziku toliko je snažna da je on očito utjecao na njegovu francusku sintaksu i dikciju, kao da je mrtvi jezik na neki način preživio u njemu – drugi materinski jezik, koji je istodobno hranio prvi i s njime se nadmetao. Sam po sebi s određenom antiknom atmosferom (posebice u *Baphometu*), stil Klossowskoga dezorijentira čitatelje koji nisu svjesni tog lingvističkog temelja (koji, uz to, uključuje njegovo bavljenje liturgijskim i biblijskim latinskim tijekom Drugoga svjetskog rata, koji je proveo kao dominikanski novicijat). Može li se reći kako je Klossowskijev pedantan, starinski stil sam po sebi neka vrsta simulakruma, svjesno prenošenje duha latinskog jezika u francuski, moderan lingvistički spektar nekoć vitalnog izvora koji je bio nestao, te je na taj način "ponovno oživljen "?

Filozofska pornografija

Pojam "simulakruma" posebice je čest u mističnoj poetici koju Klossowski povezuje s nesvakidašnjim i ne posve nekontroverznim oblikom erotskog ponašanja, kakvo je opisano ponajprije u tri romana koja sačinjavaju trilogiju: *Roberte Ce Soir* (*Večeras Roberte*, 1954.), *The Revocation of the Edict of Nantes* (*Opoziv Nantskog edikta*, 1959.) i *Le Souffleur* (*Sufler*, 1965.). (U konačnom strukturiranju trilogije Klossowski je *Le Souffleur* ostavio na kraju, ali je okrenuo poredak drugih dvaju dijelova.) Ukratko, u ta tri romana (koji se tri puta vraćaju na isti zaplet, iako iz različitih narativnih kutova i uz različite književne tehnike), glavni lik imenom Octave (koji je ponekad pripovjedač, a ponekad je "moralno" portretiran) primjenjuje ono što on naziva "pravilima gostoljubivosti", pa tako svoju suprugu Roberte dijeli s raznoraznim gostima i posjetiteljima. U romanu *Roberte Ce Soir*, kodificirani dio tih pravila pojavljuje se kao uokvireni rukopis obješen u gostinjskoj sobi.

"Gostoljubivost" takve vrste podrazumijeva, u najmanju ruku, provokativan koncept braka, da ne spominjemo ljubav. Da se Klossowski zadovoljio prikazivanjem društvenih posljedica takve prakse, njegova bi erotska djela ostala plitkima, ma koliko bila skandalozna i (češće nego što su to kritičari zamijetili) komična. Ipak, kao i u drugim primjerima takve tipično francuske književne tradicije koja seže barem do markiza de Sadea - čiju doličnost rehabilitira sam Klossowski u romanu *Sade mon prochain* (*Sade, moj susjed*, 1947.) - eksplicitno seksualan, čak i eklatantno pornografski stil pisanja ponekad cilja na nešto posve izvan njegove neposredne tematike. Paradoksalno, takva fikcija može postati filozofskom.

Francuska sklonost konkretizaciji ideja u opisima putenosti dostiže vrhunac u Klossowskijevoj fikciji, koja u nekoliko aspekata doista podsjeća na de Sadeovu. S obzirom na to koliko su njegove erotične scene vizualne, njihova svrha po svoj prilici nije samo zagolicati maštu; umjesto toga one se većinom sastoje od hladnih, emocionalno neutralnih opisa. Dalje, kod Klossowskog, suzdržane kvaziteatralne poze koje sačinjavaju seksualne prizore ne stvaraju baš osobitu iluziju neprekidne seksualne aktivnosti. Još jedan ključan koncept za Klossowskog jest koncept *tableau vivant*, žive slike, statične dramatične scene koja stvara, doslovce, "sliku načinjenu od živih likova." Njegovi prizori seksa tvore zamršene, zagonetne slike-znakove. No, na što navode ti znakovi?

Višeslojan narativni pristup

U tom smislu metaerotičan, čini se da Klossowskijev stil čitatelja usmjerava "izvan" neposrednog tekstualnog (to jest, seksualnog) detalja. Možda će neki čitatelji uključiti vlastite seksualne fantazije, kao narativni "popunjivač", i time u zadane odlomke unijeti fluidne pokrete, no oni će najčešće razmišljati o zbunjujućem, apstraktnom pitanju: koja je svrha zbog koje su nanizane te prljave *tableaux vivants* i čime su motivirane? Čitatelj se neprestance kreće između konkretnih seksualnih detalja te pitanja i ideja, a takav učinak djelomice proizlazi iz različitih narativnih formi (izravnog pripovijedanja, dnevničkih bilježaka, dijaloga) te neočekivanih promjena narativne perspektive. Ono što je bitno jest to na koji način *tableaux vivants* bivaju shvaćene i doživljene – osobno ili posredno, tjelesno ili mentalno.

Kako se razvija prvi dio trilogije, Roberte komentira svojeg muža kao lik, a zatim kao lik-autora knjige – zapravo drugog dijela, *Roberte Ce Soir* – koji je on napisao o njoj. U prvoj knjizi, u kojoj se naizmjence redaju odlomci iz Roberteinih i Octaveovih dnevnika, Octave također razmišlja o sebi kao o liku, zatim kao o liku-autoru. Drugim riječima, odlomci koji su upravo napisani postaju temom koju se komentira u drugim, ne nužno kasnije napisanim, odlomcima. Kada Octave opisuje svoju zbirku umjetnina, on također samoanalizira svoje zapise o Roberte. Slike koje detaljno opisuje (ponekad na vrlo poman način) također su vezane za pripovijest. Višestrukoj ironiji pridonosi i to što je Roberte radikalna zastupnica i članica vladina odbora za obrazovanje, koji mora odlučiti treba li zabraniti Octaveove zapise o njoj. Dodatna podvala o cenzuri (i samocenzuri) može se pronaći u Klossowskijevom malo poznatom "divertimentu," *Roberte et Gulliver* (*Roberte i Guliver*), objavljenom 1987.

S obzirom na takav višeslojan narativni pristup, nije uvijek jednostavno utvrditi kojim se razinama "realnosti" ili tlapnje bavi određeni trenutak trodijelne pripovijesti. Klossowski je izrazio odobravanje u vezi s primjedbom kritičara Jeana Roudauda da je narativno oblikovao definicije razmišljanja Giordana Bruna kao nečega što "spekulira s prizorima". Pripovijest se sve

On primjenjuje "pravila gostoljubivosti", pa tako svoju suprugu Roberte dijeli s raznoraznim gostima i posjetiteljima. "Gostoljubivost" takve vrste podrazumijeva, u najmanju ruku, provokativan koncept braka, da ne spominjemo ljubav

više doima kao da se više bavi spekulativnim, nego stvarnim zbivanjima.

Druga verzija iste pripovijesti, *Roberte Ce Soir*, čini još zamršenijima te međusobno isprepletene spekulativne pripovijesti koje proizlaze iz Octaveove jedne jedine trajne opsesije: kako voljeti Roberte. Zapravo, drugi dio ne pripovijeda Octave, nego Antoine, Octaveov nećak (koji na kraju počne seksualnu vezu sa svojom tetom); i Antoine raspravlja o tome kako je Roberte prikazana u Octaveovim zapisima. Vrhunac zamršenosti donosi intrigantna rečenica diskretno umetnuta na početku romana *Roberte Ce Soir*. Antoine, pripovjedač, zamjećuje: "Bilo mi je trinaest godina kada su me Octavei usvojili". Implicira li ta neobična uporaba imena u množini da Roberte i Octave zapravo čine jedno biće, pa čak i da

je Klossowski jedno s Antoineom (a i s Octaveom i Roberteom), slično kao u Flaubertovoj sarkastičnoj dosjetki: "Madame Bovary, to sam ja"?

"Demonska" prisutnost emocija

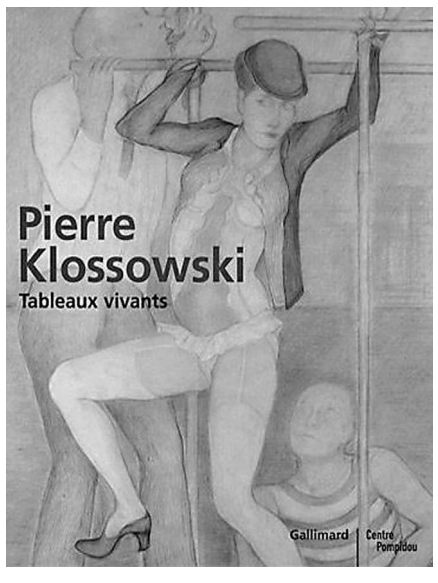
U općenitijem smislu, "domaćin" Octave, želi iskusiti rizik gubitka Roberte kako bi je mogao voljeti na još intenzivniji način. Prema njegovu mišljenju, voajeristička tenzija dovodi do ljubavnog zanosa koji, smatra on, njegovoj ljubavi vraća prvotnu čistoću. No kako bi iznova iskusio izvorne, tobože čiste ljubavne osjećaje, mora prekršiti konvencionalno bračno ponašanje, te lukavo manipulirati drugim ljudima, uključujući i svoju suprugu (a također Antoinea i različite "goste"). Takva je upitna manihejska (da ne kažemo makijavelistička) etika o kojoj je ovdje riječ. Slične se manipulacije opisuju u templarskoj pripovijesti *Baphomet* i njezinu teatarskom pandanu, *L'Adolescent immortel* (*Besmrtni adolescent*, 2001.), premda u tim knjigama Klossowski stavlja veći naglasak na zamisao o nekoj vrsti inicijacije ili nekakvom moralnom "itinereru".

Traganje za onime što je sveto s pomoću kršenja pravila priziva u sjećanje francuskog filozofa Georgesa Bataillea, o kojem je Klossowski napisao važan esej: *La Messe de Georges Bataille* (*Misa za Georgesa Bataillea*). Grješnost i svetost također se preklapaju u očaravajuće prekrasnim poemama i romanima Pierrea Jeana Jouvea, kojega Klossowski hvali u još jednom eseju zbog toga što on brani kvalitativnu zamisao o ljudskoj duši kao o nečemu što sačinjava borba između tijela i uma." Klossowski se divi Jouveovim romanima jer su oni egzegeza "posve jedinstvene vrste, itinerera duše kojim dominira grijeh." Premda je Klossowski s vremenom modificirao svoj kritički vokabular (izbjegavajući termine koji su proizišli iz njegove religiozne krize srednje dobi), ove primjedbe o Jouveu pojašnjavaju njegovu vlastitu fikciju. Valja tek zamijeniti "grijeh" s "tlapnjom" odnosno "opsesijom".

U kakvom je odnosu "simulakrum" sa svime time? U samoobjašnjavajućem četvrtom poglavlju djela *Tableaux vivants: essais critiques 1936-1983* (*Žive slike: kritički eseji*, 2001.), Klossowski se prisjeća da su u antičkom kiparstvu, zbog toga što se smatralo nemogućim stvoriti dušu koja bi oživjela simulakrum bogova, duše posrednika – to jest, demona i anđela – bile prizivane i zatočene unutar svetih ili posvećenih kipova kako bi ti "idoli" time dobili moć činiti dobra ili zla djela. Klossowski izvodi psiholiterarnu teoriju iz toga drevnog običaja: emocija sadržana u umjetničkom djelu – a time pobuđena u promatrača ili čitatelja – analogna je "demonskoj aktivnosti". Klossowskijevi likovi su "idoli" u tom doslovnom, baš kao i u davnom, smislu.

Egzorciranje patologije

Baveći se tom zamisli u svojem eseju dugačkom poput knjige, *Le bain de Diane* (*Dijana u kupelji*, 1956.), Klossowski tumači kako božica Dijana sklapa savez s "demonom-posrednikom" kako bi se mogla pojaviti pred Akteonom, koji je ljudsko biće. "Demon *simulira* Dijanu prilikom teofanije", komentira Klossowski, "i u Akteonu budi žudnju i nadu za posjedovanjem božice". Klossowski dodaje da demon time "postaje Akteonova imaginacija, kao i Dijanin zrcalni odraz". Takav dvostruki učinak simulakruma jest ključan. Demon nastanjuje ne samo ono što razotkriva (božicu Dijanu) nego i promatrača (Akteona) kojem se razotkriva lik božice. Klossowski je, kako u slikarskom tako i u književnom radu, namjeravao stvoriti simulakrum koji bi na "promatrača" (gledatelja, čitatelja) utjecao na isti način na koji je "nevidljivi model" utjecao na njega.

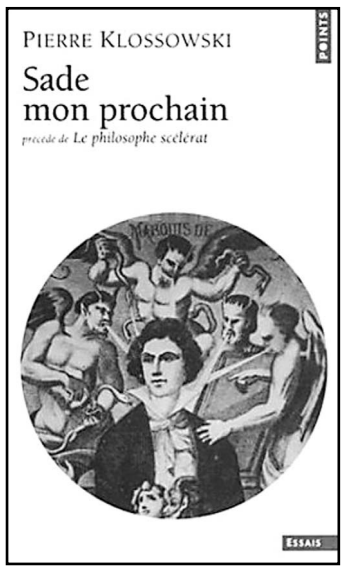


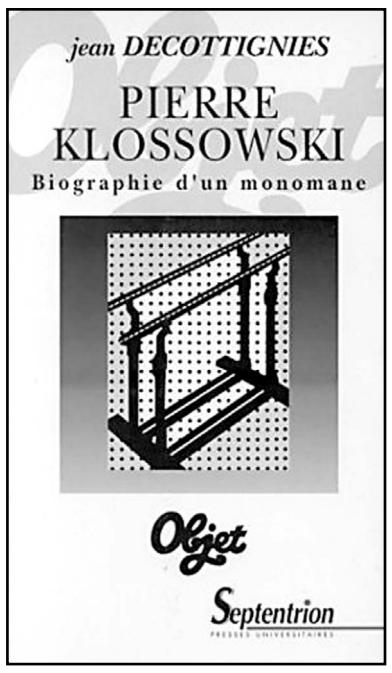
"Demonski" aspekti umjetničke filozofije Klossowskoga u kasnijim fazama možda se čine bližima psihoanalitičkim paradigmama opsesije i tlapnje nego kršćanskim preokupacijama zlom i Vragom. Ipak, i dalje je teško čitati ta djela bez prisjećanja na njegovo dugotrajno obrazovanje za katoličkog svećenika. Mučen "patofanijom", kako je on naziva, Klossowski je vjerovao da bi opsesivne negativne vizije trebalo egzorcirati. On pisanje nije smatrao retoričkom igrom, nego činom koji se bavi izmišljenom tematikom, a zatim je egzorcira. U djelu *Tableaux vivants* o "simulakrumu" piše kao o "prikazivanju nečega što je samo po sebi nepriopćivo, odnosno neprikazivo: u doslovnom smislu tlapnja u svojoj opsesivnoj kompulziji". Funkcija simulakruma jest da "isprva egzorcira", dodaje on, "ali u svrhu egzorciranja opsesije, simulakrum oponaša ono čega se boji u tlapnji". Klossowskijevi prizori – u umjetničkom, kao i u literarnom smislu – uvijek su mučni, a često i općenito bolni zbog te pedantne, uistinu hrabre, mimeze.

Temeljna razlika između Klossowskoga i de Sadea jest ta da su istraživanja straha i tlapnje prvoga usmjerena prema sasvim osobitim formama mistične čistoće. U eseju o Batailleu, Klossowski tvrdi da "duša mora odbaciti sve što potiho zamišlja: samo kroz nečist jezik (*une parole impure*) duša se može nadati da će (naposljetku) *počivati u tišini*, u tišini kroz koju postoji, time što više neće biti ništa nego ta tišina sama". Ta je primjedba hermetična, no čini se da se toj žudnji za tišinom može pridružiti potraga za ljubavlju (onakvom kako je shvaća Klossowski), a ono za čim je on žudio moglo bi isto tako proizlaziti iz dugotrajnog procesa pročišćavanja: neprestanog izražavanja, a zatim egzorciranja uznemirujućih mentalnih predodžaba.

Prema nijemim gestama

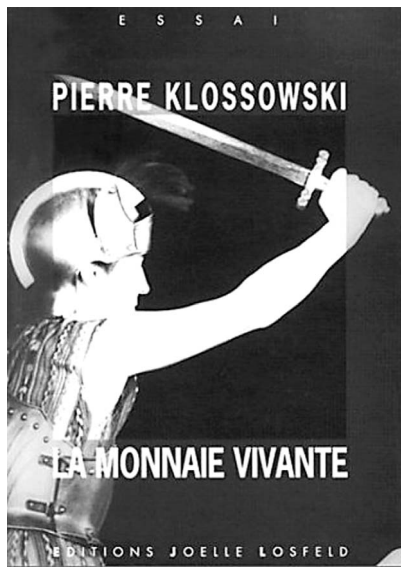
Gotovo je sva Klossowskijeva fikcija napisana tijekom petnaestogodišnjeg razdoblja, krećući se od kvazi-autobiografskog *La vocation suspendue* (*Prekinuta vokacija*, 1950.), koji se bavi njegovom religijskom krizom tijekom Drugoga svjetskog rata (kada je studirao teologiju u Saint-Maximinu, Lyonu i Parizu), do namjerno anakrone – pripovijesti, *Le Baphomet*. Prije tog razdoblja, Klossowski je prevodio i pisao eseje (od kojih su neki sakupljeni u zbirkama *Écrits d'un monomane: essais 1933-1939*, (*Zapisi jednog monomana: eseji 1933-1939*, 2001.), te *Un si funeste désir*, (*Toliko zlokobna žudnja*, 1963.). No, on je kasnije odbacio neke od svojih ranijih radova, izjavivši (u pismu citiranom u kritičkoj zbirci *Pierre Klossowski*, 1985.) da je *Roberte Ce Soir* smatrao "konačnim prekidom," nakon kojeg je shvatio da je "misao moguće interpretirati samo s pomoću imaginacije, nikako obrnuto".





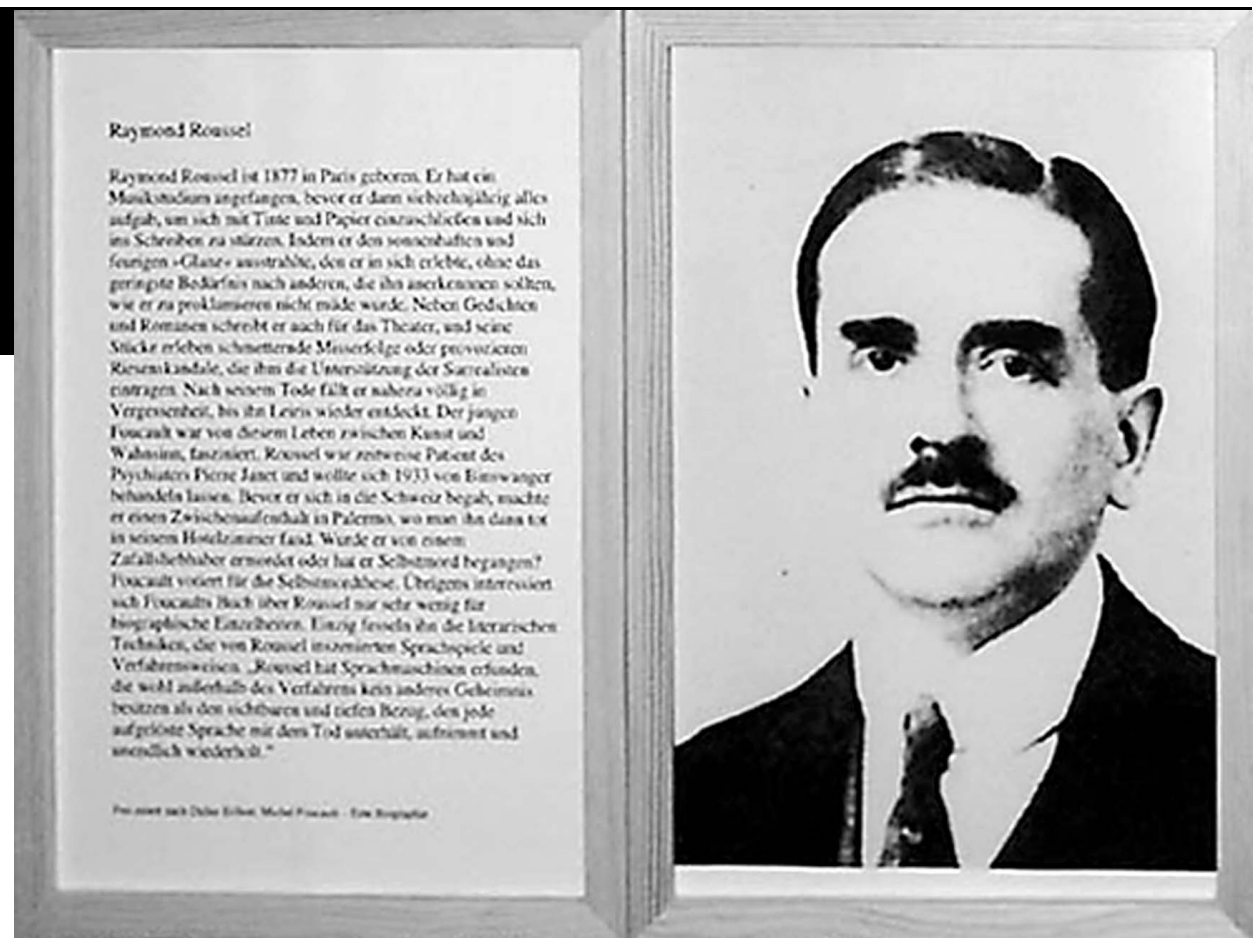
Krajem šezdesetih godina, gotovo je sasvim prestao pisati. Kako napreduje od umijeća nizanja riječi do promišljene uporabe linija i boje, njegova karijera nalikuje karijeri Louis-Renéa des Forêtsa (1918.-2000.), čija nezaboravna pripovijest *Le Malheur au Lido* (*Nesreća u Lidu*), napisana kao posveta Klossowskom (sadrži posvetu "za Octavea"), nudi neodređen uvod u njegov senzibilitet. Oba su pisca prešla s pripovijedanja na češće korištenje dijaloga (literarnu formu koju su, u usporedbi s opisivanjem, smatrali bližom stvarnosti), a s dijaloga prelaze na ono što Klossowski naziva "nijemim gestama" crtanja. Drugim riječima, oba su pisca na kraju prihvatila jednu gotovo trajnu književničku tišinu tijekom svojih posljednjih godina, tražeći izravnija sredstva za reproduciranje mentalnih predodžaba. Des Forêts naposljetku radi na konačnom proznom remek-djelu *Ostinato*.

Kod Klossowskoga taj razvoj zapravo ne proizlazi iz priznavanja kreativne nemogućnosti (zajedno s beketovskom potrebom za stalnim stvaranjem, "ustrajanjem"), nego iz neke vrste poriva, koji sve isključuje, da se pristupi što je moguće bliže najosnovnijem fenomenu života, najpotentnijim gestama životnosti. Zanimljivo je to što njegova potraga ne podrazumijeva samotnog pojedinca koji negoduje zbog svoje egzistencije, nego je riječ o pojedincu koji je na intiman način povezan s jednim ili više drugih pojedinaca. Budući da je Klossowski ljudska bića promatrao zajedno, počela ga je fascinirati zamisao o "gestama" koje bi upućivale na bezbrojne, možda i uzajamno proturječne posljedice. Takve primordijalne geste ili poze nije bilo moguće doista opisati: one su bile neizbježno pred- ili ne-verbalne. U toj fazi čovjekove kreativne potrage za dušom (bio je tada u kasnim šezdesetim), literatura je bila žrtvovana u korist umjetnosti. Što se tiče djela koja se pojavljuju prije tog radikalnog zaokreta, njihova svrha nije bila da "udovolje " ili "zabave" (iako humor postoji); a neki od dugih odlomaka stavljaju na kušnju čitateljevo strpljenje. No ono što ostaje zadivljujućim jest ciljani, nesmiljeni autorov nagon da uvijek ide još i dalje protiv struje, da dopre iza diskursa i konceptualizacije, zaskoči žudnju i kretanje kako se oni manifestiraju u cijelom svojem multivarijantnom potencijalu. A zatim da osmisli prikladan simulakrum onoga što je usput zapazio, to jest uznemirujuće prikaze nečega što je još dalje uzvodno, kod tajnovitog izvora koji nije moguće uistinu opisati ili potpuno vidjeti ili dodirnuti.



S engleskog preveo Tomislav Belanović. Objavljeno u e-časopisu Context *http://dalkeyarchive.com/context/1732/reading-pierre-klossowski*

Raymond Roussel



Trevor Winkfield

Danas smo na vrhuncu još jednog Rousselova *revivala*, koji se događa gotovo u svakoj generaciji. Djela tog Mount Everesta francuskog modernizma toliko su gusta i istančana da zahtijevaju cjeloživotnu posvećenost

Za neke je čitatelje Raymond Roussel ponajviše nalik na omiljena gosta zabave na kojeg pretjerano oduševljeni domaćin upućuje ostale goste, uvjeravajući ih suspregnuta daha: "Imat ćete *toliko* toga zajedničkog". No našavši se pred dotičnim gostom, otkrivate da, premda možda s njime imate toliko toga zajedničkog, ne znate što biste rekli.

Takav susret može tim više zbuniti ako su oduševljeni domaćini Marcel Proust, Marcel Duchamp, André Breton, Albert Giacometti, Michel Leiris, Alain Robbe-Grillet, Harry Mathews, Georges Perec i John Ashbery, redom veliki štovatelji tog utjecajnog francuskog pisca. Premda je navođenje uglednih obožavatelja jeftin način skretanja pozornosti na pisca ("On je samo navikom prihvaćen pisac koje vole pisci koje vole pisci", kako mi je podrugljivo rekao jedan od gostiju), upravo su ti važni štovatelji zaslužni što se Rousselov status tijekom proteklih desetljeća promijenio na suptilan, ali dramatičan način, izrastavši iz marginalnog kurioziteta u središnju figuru, jednog od onih pisaca s kojima se moramo pozabaviti umjesto da ih zaobiđemo. Danas smo na vrhuncu još jednog Rousselova *revivala*, koji se događa gotovo u svakoj generaciji. Očit neuspjeh tih *revivala* u etabliranju Roussela kao akademski važnog pisca i nije njihov cilj. Jer, kao što je u jednom drugom kontekstu istaknuo sam Roussel, pri svakom se *revivalu* "sve veći krug ljudi zauzima za moju stvar". Prisjetimo se Mallarméa u odnosu prema Balzacu.

Plodovi čiste mašte

Roussel je rođen 1877. u jednoj silno bogatoj pariškoj obitelji (1933. počinio je samoubojstvo), a bogatstvo ga je okruživalo poput čahure koja ga je štitila od stvarnosti. U njegovim djelima nema onoga što je svakodnevno: to nije štivo koje bi moglo privući nekoga tko traži socijalnu osviještenost. No za onoga koga magnetski privlače djela koja su plod mašte i koja proizlaze gotovo isključivo iz jezika, Roussel je neka vrsta rezimea. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (*Kako sam napisao neke od svojih knjiga*), posthumno objavljeni testament u kojem Roussel opisuje mnoge – no nipošto sve – od svojih spisateljskih tehnika, jest, kako se to kaže, obvezatno štivo. Poput *vademecuma*, to djelo ne čini njegove knjige nužno shvatljivijima, ali nudi neke od ključeva za ono što je ispod njihove površine. (No, ma koliko nam se kao čitateljima činilo da smo upućeni, nikakvo zazivanje tipa "Sezame, otvori se!" na početku tih knjiga ne može ih navesti da otkriju sve svoje tajne.) Najočitije primjere njegovih objasnidbenih tajni moguće je pronaći u ranijoj fazi njegove karijere, prije nego što je naučio prikrivati svoje tragove. Pripovijest *Među crncima*, napisana tijekom Rousselovih "obećavajućih" godina (kako naziva svoju mladost), započinje i završava dvjema gotovo istovjetnim frazama: "Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard" ("Bijela slova na jastučićima starog bilijarskog stola") i "Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard" ("Bijelčeva slova na vrpci starog pljačkaša"). Poput slasnog sendviča, između tih naizgled nespojivih krajeva knjige koji se rimuju, dolazi društvena igra u ladanjskoj kući. Igraču, kojeg se zatvara u pokrajnju sobu, postavlja se ispisano pitanje. Nakon deset minuta, igrača puštaju iz sobe kako bi odgovorio na pitanje u obliku zagonetke:

"Prvo se pojavilo prepolovljeno ljudsko lice čija je desna strana bila krajnje demonska i nakazna. Slijedilo je oko iz kojega je visjelo slovo L. Zatim se pojavio rezervni ključ koji ulazi u A 2. Zatim je slijedila hrpa novčanica; grčko slovo alfa; riječi *Chrononhotonthologos čovjek*; mačka, nedovršen niz riječi --- *tvoj ljuljač*; postavljeni stol koji je uključivao veliku frankfurtsku kobasicu i staklenku; te naposljetku četiri zebre koje su jednoglasno pjevale, *Ne želimo 'zzzz!* Nakon što sam časkom promislio, dobio sam čitavu rečenicu koju sam iznio u detalje dok su ostali pratili zapis: *ŽELE iO BH NACRT a ti? KIRKA TURU gost ODINA ZEBRasa.* Tečno sam ponovio: *Želio bih nacrtati karikaturu gospodina Debarrasa.*"

Nekome će se takav spoj "nečeg jednostavnog poput abecede i kvintesencijalnog" (da citiramo nezaboravnu definiciju Michela Leirisa) učiniti ili djetinjastim ili izvanredno domišljatim. A ruselovci će oba stajališta smatrati prihvatljivima.

Nezainteresiranost za psihologiju

Takvo posuđivanje od dječjih pjesmica, kako bi se prikazali mitovi odraslih, rezultirat će Rousselovim prvim neospornim remek-djelom, romanom *Impressions d'Afrique* (*Dojmovi iz Afrike*), objavljenim 1910. na trošak autora (poput svih ostalih njegovih knjiga) u uglednom Lemerreovu izdanju. Roman počinje kao pripovijest o dječačkoj pustolovini: skupinu brodolomaca zarobljava i zatočava afrički kralj Talou VII., koji za njih traži otkupninu. Kako bi prikratili vrijeme i zabavili svoje otmičare, svakom je zatočeniku zadan teatrički zadatak ili test mehaničke domišljatosti zasnovan na njegovim urođenim vještinama, koji će izvesti na svečanosti uoči njihova puštanja na slobodu. Neočekivanim obratom u zapletu romana *Među crncima* i prkoseći svim pravilima detektivske fikcije, Roussel prvo razrješava, a zatim opisuje svoje zagonetke, pomalo nalik na dramatičara koji nam u početnom prizoru kaže tko je ubojica, a zatim nam u ostatku komada tumači zbog čega je to učinio. Napetost je na taj način dokinuta na početku pustolovine.

No jedan od njegovih najvećih uspjeha kao pripovjedača ostaje to što zagonetke, nakon što bivaju razmršene i razjašnjene, postaju još misterioznije – a to je ono što Roussela čini privlačnim i nama i modernistima. Daljnji aspekt njegove privlačnosti počiva na njegovoj manipulaciji ljudima. Ne sasvim poput lutkara, nego više poput nekoga tko svoje likove premješta s jednog mjesta na drugo kako bi poslužili istoj svrsi kao i riječi, upravo s namjerom razvijati pripovijest. Nema nikoga tko bi bio u manjoj mjeri zainteresiran za psihologiju od Roussela. Najvažnija je površinska narav stvari, likove određuju njihovi rituali i atributi, a ne njihova osobnost. Rezultat je taj da su predmeti živo-

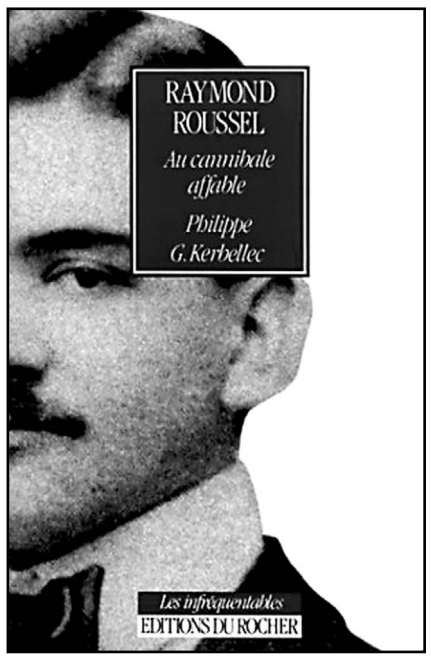
Ono što će Louise Montalescot dalje učiniti jest to da će konstruirati stroj za slikanje, foto-mehaničku napravu koja radi s pomoću rijetkog tropskog ulja. Kada ga se pokrene, taj stroj stvara nevjerojatno precizan i umjetnički zadovoljavajuć faksimil vrta pred sobom. Ne začuđuje što su Duchamp i Picabia, među ostalim vizualnim umjetnicima, hvalili upravo tu epizodu kao jednu od poticajnih prekretnica u vlastitim životima

tniji od svojih vlasnika.

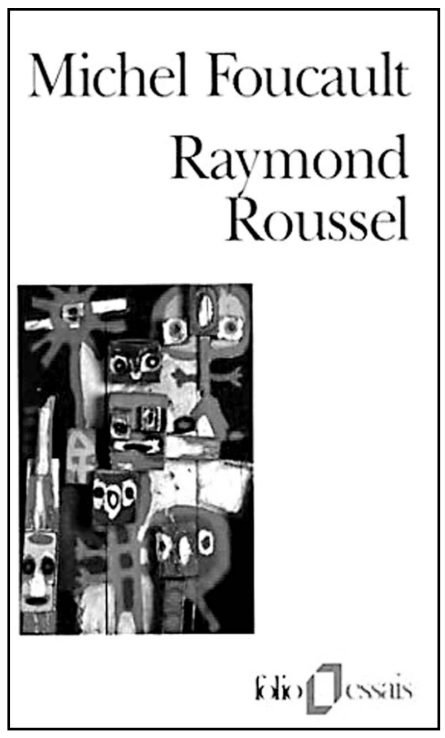
Pa ipak, s pomoću nekoliko vještih poteza u karakterizaciji, njegovi likovi – od kojih su neki najinventivniji u cijeloj književnosti dvadesetog stoljeća – bivaju uzdignuti iznad robotske razine. Uzmimo za primjer nezaboravnu epizodu koja se bavi slikarskim pustolovinama seksi Louise Montalescot. Jedna od njezinih mnogih osebujnosti jest fonetsko iskrivljavanje: *aiguillettes* (odresci) *á canard* (patke) postaje *aiguillettes* (gajtan) *á canard* (pogrešne note u glazbi), čime Roussel dobiva njezin svirajući gajtan na ramenu. U rasponu od nekoliko stranica otkrivamo da je ona botaničarka i istraživačica koja putuje sa svojim mlađim bratom, "objektom svoje najtoplije privrženosti", krase je draž i šarm, istodobno je i lijepa i zavodljiva, ima "divnu plavu kosu, kojoj dopušta da u prirodnim uvojcima pada ispod malene vojničke kape koju obješenjački nosi preko jednog uha". Za odlazak u tropske predjele nosi mušku odjeću, točnije časničku uniformu. Ozbiljna je držanja, no ipak propovijeda slobodnu ljubav. Autor se ne zadržava ni na jednoj od tih pojedinosti (u mnogo pogleda oni su letimični poput scenskih uputa), ali malo-pomalo kroz pripovijest oni bivaju ponuđeni kao ključ za osobnost naše protagonistice: oni nam nude dojam, a ne portret, no i to je dovoljno da zavolimo likove i da nam bude stalo do onoga što će oni dalje učiniti. A ono što će Louise Montalescot dalje učiniti jest to da će konstruirati stroj za slikanje, foto-mehaničku napravu koja radi s pomoću rijetkog tropskog ulja. Kada ga se pokrene, taj stroj stvara nevjerojatno precizan i umjetnički zadovoljavajuć faksimil vrta pred sobom. Ne začuđuje što su Duchamp i Picabia, među ostalim vizualnim umjetnicima, hvalili upravo tu epizodu kao jednu od poticajnih prekretnica u vlastitim životima. Cijela knjiga ima sličan vizualni učinak, poput neke vrste odgonetnutog rukopisa koji strpljivo razmotava ruka nekog profesora.

Čudesan krajolik

Zamisao o životima koji se u epizodama događaju "pred našim očima" još je razrađenija u Rousselovu drugom i posljednjem romanu, *Locus solus*, prvi put objavljenom uoči Prvoga svjetskog rata (njegov jedni komentar o tom sukobu – "Nikada nisam vidio toliko ljudi!" – jedak je primjer njegova oporog humora), a za mnoge od nas to je i njegova najsjajnija, najsavršenija narativna konstrukcija. Radnje smještene u prostran vrt Locus Solus, "usamljena mjesta" u okolici Pariza na kojem obitava Martial Canterel, bogati znanstveni genij, forma romana, čak i više nego forma romana *Impressions*, u svojem se modelu oslanja na putopis. Tu je naš vodič zapravo profesor, on vodi goste kroz svoj čudesni krajolik. Djelomičan prikaz onoga čemu se njegovi gosti trebaju diviti uključuje neobičnu, antiknu skulpturu nagog djeteta koje drži uveli cvijet, načinjenu od suhe zemlje i malj koji strši u zrak, služi za prognoziranje vremena i tvori mozaik načinjen od trulih zubi, a koji amotamo okreće vjetar (njegovo je kretanje Canterel predvidio danima unaprijed). Nadalje, nailazimo na golemi facetirani akvarij koji sadrži neobičnu kombinaciju objekata i stvorova, pa tako i depiliranu mačku koja, s pomoću šiljata roga, navodi plutajuće ostatke Dantonove glave da govore; na plesačicu s pletenicama koje sviraju; te na skupinu vražićaka u boci koji izvode prizore iz folklora i povijesti penjući se i spuštajući kroz vodu obogaćenu kisikom. Najveće je čudo, pak, nešto nalik groblju u staklenom kavezu na kojem osam trupala biva reanimirano (zahvaljujući Canterelovim preparatima od vitalijuma i resurektina) kako bi iznova proživjeli najvažnije trenutke svojih života, kojima nazoče ekstatično tugujući (no ipak još živući) članovi njihove rodbine.

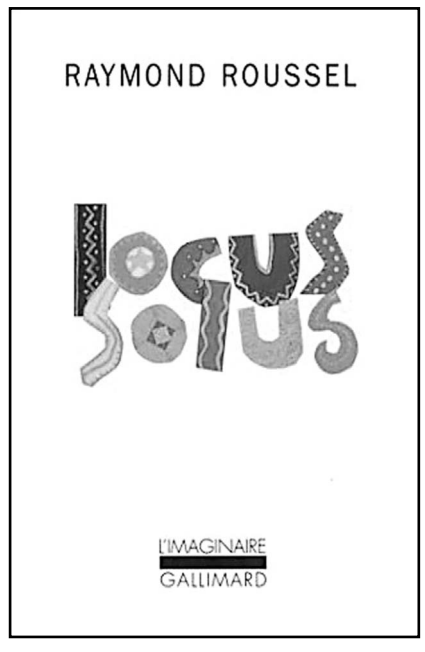


Ovaj kratak pregled jedva se dotiče površinske strukture romana, koja je, poput one romana *Impressions*, stvorena opisima, koji se, pak, šire i generiraju ostale opise, a zatim slijede tumačenja tih opisa. Konciznost Rousselova jezika je takva da bi navođenje svih epizoda i njihovih grananja zahtijevalo prikaz koji bi bio gotovo jednako iscrpan kao i same knjige, što bi završilo nečime što je u velikoj mjeri nalik na turobnu kartu Lewisa Carrolla, do te mjere iscrpnu da bi bila u mjerilu 1:1, pa bi zato posve obuhvatila krajobraz koji tumači.

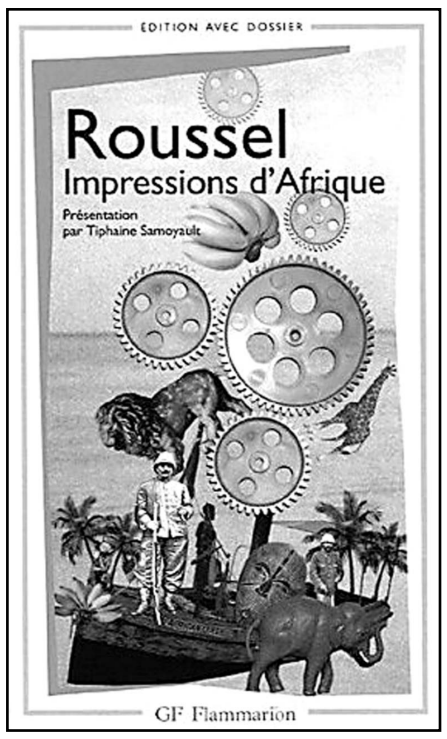


Mount Everest visokog modernizma

Rousselov svijet, onako kako ga prikazuju ta dva romana, gotovo je zvučno izoliran i lišen dijaloga, uz zujanje tek kakva aerostata ili navještaja štropota lopatica kakva vodenog kola koji prekida mimiku. Može se posumnjati da je Roussel, gotovo poput osvetničkog čina, osjetio poriv da svoja dva romana poprati dvama kazališnim komadima, *L'étoile au front* (*Zvijezda na čelu*) iz 1925., za kojom je dvije godine kasnije slijedila *La poussiere de soleil* (*Prašina sunaca*). To su predstave u kojima ljudi ne mogu prestati govoriti… ili je to ipak blebetanje? Ma što god bilo, oni nadugačko i široko razlažu o nečemu što je više od ispraznog blebetanja. Njihove govorancije djeluju kao poticaj zapleta. Likovi se međusobno dobacuju anegdotama poput badmintonske loptice, domišljato skrivajući činjenicu da bi ih samo jedan pripovjedač mogao iznijeti kao monolog. Premda su oba možda urnebesno smiješna i veoma zanimljiva, ti su komadi zahvalniji za čitanje nego što su prikladni za izvođenje na pozornici.



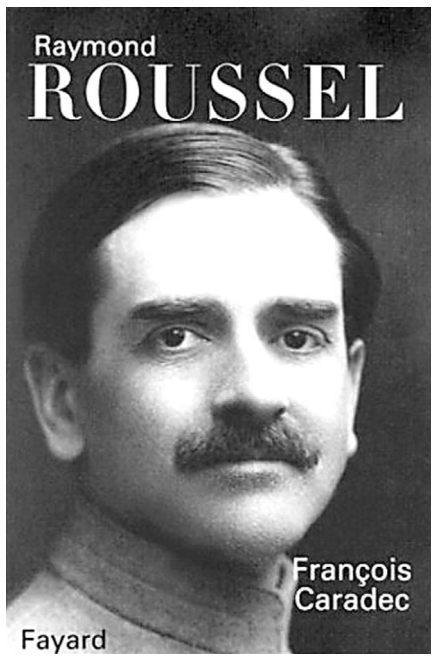
Rousselovo pretposljednje djelo, *Nouvelles impressions d'Afrique* (*Novi dojmovi iz Afrike*), nije, kako to naziv naizgled implicira, nastavak prijašnjeg romana. Riječ je o jednom od najsloženijih spjevova na francuskom jeziku, a četiri se pjevanja tek donekle zasnivaju na četirima egipatskim lokacijama. Ne samo da je tekst kompleksan, nego se doima "nedokučivim". Njegova struktura slučajnom čitatelju poručuje "Zabranjen pristup", sa svojom guštarom zagrada unutar zagrada unutar zagrada i pratećih fusnota, ozbiljnih i zloslutnih poput kakva Kamena iz Rosette. No kada se i dospije "unutra", struktura se pokazuje još nedokučivijom!



Na primjer, uvod u treće pjevanje (koje tobože veliča osobine stupa u okolici Damiette koji kada ga se lizne liječi žuticu) biva prekinut nakon samo pet stihova spominjanjem nade, što otvara zagradu u kojoj se pripovijeda o američkom stricu čiji se nećaci nadaju nasljedstvu. No taj dirljiv prizor traje daljnjih pet ili šest stranica, a riječ "Amerikanac" otvara dvostruku zagradu u kojoj se pripovijeda o "toj zemlji još mladoj, još neiscrpljenoj", a hladna njuška Amerikančeva psa otvara trostruku zagradu i kratko snatrenje o bolesnom štenetu. To nas, pak, vodi do dijela u četverostrukoj zagradi, a zatim još jednoga u peterostrukoj. Nakon jedva stotinu stihova, čak je i najoštroumniji istraživač zbunjen i bori se za zrak. Mnogi prekidi nalikuju onima koje stvaraju posjetitelji zabava, kad sudionik razgovora biva prekinut tek što je počeo govoriti, dok onoga koji ga je prekinuo prekida osoba s druge strane stola koja se upravo nečega prisjetila pa pripovijeda anegdotu, koja njezina susjeda podsjeti na neku smiješnu zgodu… itd., itd.

Takva pojednostavljena tehnička egzegeza, nadam se, dovoljna je da pokaže kako to djelo nije namijenjeno čitateljima čije je prokletstvo da imaju jednostavan um. No onima koji ne odustanu, taj Mount Everest visokog modernizma nudi veliku ugodu: poput svih doista sjajnih umjetničkih djela, on je neiscrpan u onome čime nagrađuje uloženi trud. Gustoća jezika – njegova reducirana kompresija – tolika je da je svakom retku moguće pripisati fizička težinu kao i dužinu. Kao što je i sam Roussel rekao o jednoj ranijoj verziji tog spjeva, od kojega je odustao nakon bezbrojnih prepravki, cijeli životni vijek ne bi bio dostatan da se to dotjerivanje privede kraju. Isto tako (a znam o čemu govorim) cijeli životni vijek nije dovoljan da se sasvim razmrsi (*i shvati* – moj kurziv) neizmjerno mnoštvo njegovih izdanaka. Isto se, naravno, može reći za cijeli Rousselov opus. ■

S engleskog preveo Tomislav Belanović. Objavljeno u e-časopisu Context *http://www.centerforbookculture.org/context/no10/winkfield.html*



Lydie Salvayre

Warren Motte

Promatrajući oko sebe suvremeno francusko društvo, Salvayre je prestravljena i zgranuta onime što vidi. Ona primjećuje kulturu pogođenu raširenom otuđenošću, nejednakošću i institucijaliziranom brutalnošću. Prikazujući bez straha te fenomene u svojim romanima prisiljava čitatelja da se suoči s oblicima organizacije francuskog društva koje bi on možda radije previdio

Proizašlo iz narcističkih devedesetih dvadesetog stoljeća, pisanje Lydie Salvayre je poput svježeg daška vjetra. Najznačajnija dva aspekta njezina rada su njezino pažljivo promatranje i njezin glas, točnije, način na koji ona vidi stvari i kako ih opisuje. Promatrajući suvremeno francusko društvo, Salvayre je prestravljena i zgranuta onime što vidi. Njezin je pogled posebno pronicljiv, mogla bi njime otvoriti ostrigu na udaljenosti od nekoliko metara (da se poslužimo frazom P. G. Woodehousea). Probijajući se kroz službeni panglosovski diskurs koji na sva usta hvali francusko blagostanje i društveni napredak, ona primjećuje kulturu pogođenu raširenom otuđenošću, nejednakošću i institucijaliziranom brutalnošću. Prikazujući bez straha te fenomene u svojim romanima prisiljava čitatelja da se suoči s oblicima organizacije francuskog društva koje bi on možda radije previdio. To ne znači da je njezin glas, glas nekog instinktivno dogmatičnog društvenog realiste. Baš suprotno tomu, njezino pisanje je precizno iznijansirano, ponekad komično, uporno zagrižljivo, i ironično beskompromisno. Ne nedostaje mu ništa osim obzirnosti, i ono predstavlja jednu vrstu angažirane književnosti koju nismo imali prilike vidjeti već dulje vrijeme jer, da budemo potpuno iskreni, prema kanonima našeg ukusa takvo pisanje nije smatrano modernim, nego duboko uznemirujućim.

Salvayrein je glas većinom ljutit. Daje oduška ogorčenju dostojnom onoga Zolina *J'accuse!*. Kad, na primjer, opisuje životne uvjete urbanih *squattera* ili uvjete u kojima rade radnici u tvornicama. Njezino pisanje je ciljano, štoviše, pronicljivo. Upade u bijedno središte postojeće zbilje obilježava satiričnost koja je afirmativno sviftovske prirode (i zaista Salvayre se eksplicite nadovezuje na Swifta u više slučajeva). Njezini napadi na pogubne suvremene egoizme učinili bi ponosnim i Philipa Waylija. Njezin gnjev usmjeren je prema širokom rasponu meta, od političke nomenklature i moralnih kastrata koji obećavaju uspješnu primjenu vlastitih programa, do običnih nasilnika, zlostavljača, profitera, te samodopadnih debila s čijim nam se putovima isprepleću naši dok se povlačimo krajolicima svakodnevice. Taj glas nije lako slušati, jer ubrzo postaje jasno da smo jedna od njezinih meta i mi, te činjenica da smo se spokojno pomirili s društvenom zbiljom na način na koji pošteđujemo vlastitu savjest.

Poput njezina uvida u stvari, i diskurs pripada odbačeniku, osobi s margine. Namjerno je zauzela ekscentričan stav kako bi što jasnije ispitala neke od središnjih premisa naše organizacije društva.

Psihijatrijsko iskustvo

Rođena u Francuskoj, kao dijete španjolskih republikanskih izbjeglica (od majke anarhistice i oca komunista), Salvayer iskreno razvija svoje političko uvjerenje. A možda i vlastitu marginalnu poziciju: kao dijete "stranaca" teško se na početku uklopila u francuski jezik i francusku kulturu. Književnu je karijeru započela poprilično kasno, objavivši svoj prvi roman, *La Déclaration* (*Deklaracija*, 1990.), kad je imala četrdesetak godina. Nakon što je studij književnosti napustila kako bi se posvetila studiju psihijatrije, Salvayer je kao psihijatar godinama radila u Seine-Saint Denisu pokraj Pariza. Nema sumnje da iskustvo psihijatrije nadahnjuje njezino pisanje na nekoliko načina. Mnoge njezine knjige, poput *La Déclaration*, *La Vie commune* (*Običan život*, 1991.), *La Puissance des mouches* (*Snaga muha*, 1995.), *La Compagnie des spectres* (*Društvo duhova*, 1997.), *Quelques conseils utiles aux élèves huissiers* (*Nekoliko korisnih savjeta vježbenicima za dostavljača sudskih poziva*, 1997.), *La Conférence de Cintegabelle* (*Predavanje u Cintegabelleu*, 1999.), te *Contre* (*Kontra*, 2002.), potpuno su monološki – čine ih opsesivni, neumoljivo dugi odlomci koje izgovaraju sobe na rubu živčanog sloma. Osobni i društveni uzroci te rastresenosti mogu se razlikovati (dapače, Salvayre u nekim tekstovima insistira na "osobnim", dok u drugima naglašava "društvene" razloge), no svaki od likova–pripovjedača duboko je otuđen od svoje okoline i od službeno blagoslovljenih inačica društvene zbilje.

Anonimni pripovjedač knjige *Snaga muha* (*La Puissance des mouches*) dobar je primjer tog nategnutog bratstva. On je čuvar u muzeju Port-Royal-des-Champes, u opatiji koja je u sedamnaestom stoljeću udomila nekolicinu jansenista, među njima najpoznatijeg, Blaisea Pascala. Pripovjedač je cijeli život proveo čitajući Pascala i njegova djela zna napamet, a čini se da nije puno čitao druge autore (nikada na primjer, nije čuo za Montaignea). Poput Salvayre, i on je dijete španjolskih republikanskih izbjeglica, a začet je u zloglasnom francuskom internacijskom logoru u Argelésu. Pascal mu donosi neznatnu utjehu u njegovom nastojanju da se pomiri s ljudima oko sebe. Otac mu je nasilan lik (što je tema koja se provlači Salvayreinim djelima, u kojima je odnos djeteta i oca uvijek sporan); njegov šef je hirovit i zahtjevan; a supruga ga, zasićena dugogodišnjim zanemarivanjem, napušta. Zatvoren je zbog umorstva, iako nije sasvim jasno koga je, između nekoliko mogućih kandidata, ubio. Tijekom cijeloga romana on neprestano govori – sucu koji vodi njegov slučaj, medicinskom bratu u zatvorskoj ambulanti, psihijatru koji mora procijeniti je li sposoban podnijeti sudski proces – no taj mu govor donosi samo ništavnu utjehu i sve manje razumijevanja. Istina o pitanju umorstva eksplozivno se razrješava na samome kraju romana, no nekolicina ostalih pitanja ostaje neizvjesna.

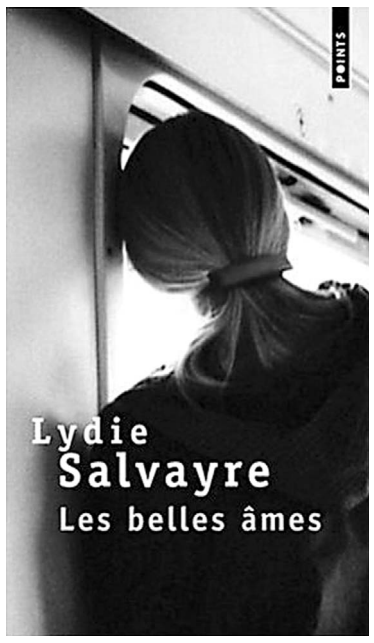
Suzanne, glavni lik i pripovjedač romana *La Vie Commune*, sredovječna glavna tajnica, jako mu je nalik. Poput njega, i Suzanne je otuđena od onih s kojima bi, barem teoretski, trebala biti najbliskija. Odnosi te dugogodišnje udovice s njezinom kćeri, najblaže rečeno, teški su. A prema susjedu koji joj se, koliko god mu taktika bila bljutavo sentimentalna, udvara na dirljivo iskren način, ne osjeća ništa doli prijezira. Pogotovo ne može podnijeti novu tajnicu koja joj se doselila u ured. Sve u vezi s njom nepodnošljivo je vulgarno. Ona puši. Kad ne puši, glasno žvače žvake. Voli kratke haljine i trećerazredne pisce. Divljački se iza leđa izruguje njihovu poslodavcu (kojeg Suzanne iznimno cijeni), a pred njim pokazuje svoj vragolasti šarm. Suzanneina mržnja prema novoj kolegici raste tijekom romana, te je postupno potpuno obuzima. Gotovo da ne može uobličiti svoje osjećaje, koliko su snažni: "Zazirem od nje. Gnušam je se. Gnušam je se". Opsesivan, iterativan oblik te izjave lijepo predstavlja glavnu strategiju pripovijedanja kojom se Salvayre koristi u *La Vie Commune*, knjizi koja se više nego ičim drugim bavi načinima na koje tričave nevolje mogu ponekad poremetiti vrlo krhku ravnotežu koju se trudimo održati balansirajući na užetu "obična života".

Izgubljeno umijeće "razgovora"

La Campaigne des spectres još se otvorenije bavi socijalnom i političkom sferom. Radnja je smještena u radničku četvrt pariškog predgrađa, i roman govori o ženi po imenu Rose i njezinoj osamnaestogodišnjoj

Njezin gnjev usmjeren je prema širokom rasponu meta, od političke nomenklature i moralnih kastrata koji obećavaju uspješnu primjenu vlastitih programa, do običnih nasilnika, zlostavljača, profitera, te samodopadnih debila s čijim nam se putevima isprepleću naši dok se povlačimo krajolicima svakodnevice. Taj glas nije lako slušati, jer ubrzo postaje jasno da smo jedna od njezinih meta i mi

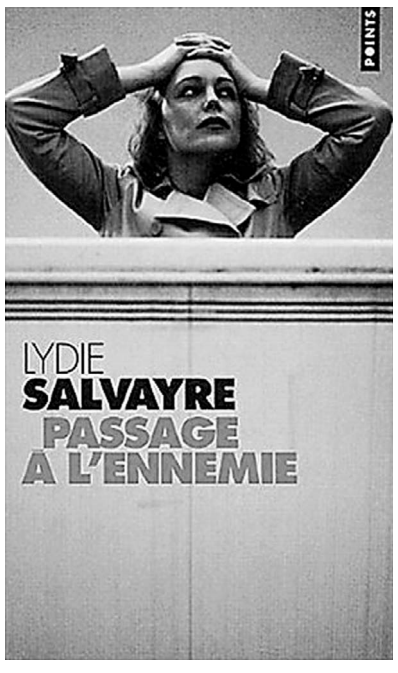
kćeri Louisiane, te njihovom susretu s Maîtreom Echinardom, dostavljačem sudskih poziva koji se pojavljuje kako bi ih izbacio iz njihova stana. Pripovjedački glas pripada Louisianei koja ima nezahvalan zadatak posredovanja između pogrdnog baljezganja svoje majke i Echinardove administrativne šutljivosti. Rosein odnos sa stvarnošću je vrlo krhak. Naime, ona istovremeno živi u dvije stvarnosti; onoj koja se događa "sada" i onoj u vrijeme okupacije, za čijeg trajanja joj je kolaboracijska francuska milicija ubila brata. Rose čvrsto vjeruje kako je Echinarda poslao Joseph Darnand, šef milicije, kojem je nedugo nakon oslobođenja bilo suđeno, te je zbog svojih zločina i pogubljen. Očito je da je Rose luda – no možda (kao što je i Camus rekao za rimskog cara Kaligulu), nije dovoljno luda, jer u svom deliriju upozorava na postupke institucionalnog ugnjetavanja u Francuskoj koji se nisu mnogo promijenili u razdoblju od završetka rata do danas.

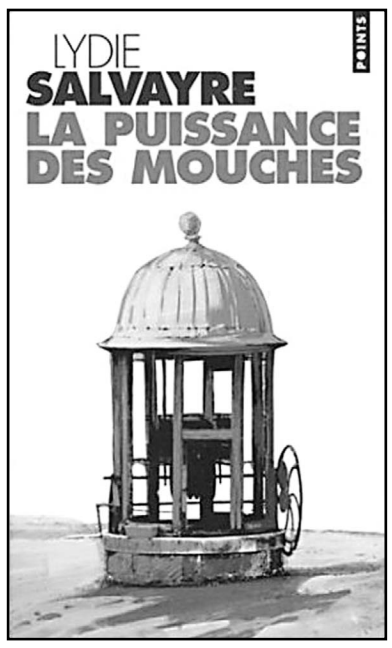


Quelques conseils utiles aux éléves huissiers kratak je ali vrlo oštar tekst koji ima neku vrstu dijaloškog odnosa s *La campaigne des spectres*, jer ga pripovijeda sam Echinard te tako dobiva vlastiti glas kojeg je u romanu bio lišen. Obraćajući se razredu vježbenika za dostavljače sudskih poziva, Echinard želi s njima podijeliti mudrost koju je stekao iskustvom u poslu kojim se oni žele baviti. Biseri koje on baca pred ove svinje su stvarno blistavi. "Jadni ljudi, u što ćete se imati priliku uvjeriti, često su pretjerano emotivni." Naravno, nitko više od Rose i Louisiane, čiju deložaciju koristi kao primjer za moralnu poduku svojih učenika – iako se njegova verzija događaja poprilično razlikuje od one ispričane u *La Campaigne des spectres*.

Nažalost, njegovi učenici nisu toliko svestrano naobraženi koliko se on nadao da jesu: nikada nisu čuli za Darnanda, niti imaju ikakvog pojma što znači riječ "paranoja". Sve to, naravno, samo pojačava Maitre Echinardovu pedagošku revnost. On je neobičan pripovjedač, a *Quelques conseils utiles aux éléves huissiers* je neobičan tekst. Slažući slojeve ironije jedan na drugi, Salvayre nas poziva da čitamo kroz pripovjedača, izlažući ga poput foto-negativa, pozivajući nas da razvijemo vlastitu sliku događaja koje on prepričava i vlastitu verziju etičkog koda koji on utjelovljuje.

Sličnim se postupkom koristi i u romanu *La Conférénce de Cintegabelle*. Jedne večeri u vijećnici malog mjestašca u Pirinejima, lokalni hvalisavac drži dugo – točnije gotovo beskrajno – predavanje svojim sumještanima. Tema njegovog govora je izgubljeno umijeće "razgovora", umijeća koje je prije svega karakteristično za Francuze, a koje se sada, nažalost, zajedno s kulturom koja ga je gajila, ne upotrebljava. Njegova retorika je retorika potpuno razvijena neoklasičnog stila, pompozna i jako aforistična. Govornik začinja svoje primjedbe pomno odabranim, i krajnje neumjesnim, aluzijama na mislioce koji su mu prethodili, kao što su Platon, Gracián, Gandhi, Cervantes, Sterne, Melville, Kant, Epiktet, Seneka, Saint-Simon te Swift. Pa ipak, usprkos zavodljivosti njegova govorničkog stila, uzrujava ga to što gubi publiku. "Je li vam moj jezik previše apstraktan?", pita on u jednome trenutku svoje slušatelje, pazeći da im ne ostavi vremena za odgovor. I tu je temeljna ironija: njegova himna razgovoru je isključivo monološka, i govornik je spreman utišati bilo koji glas koji nije njegov. Nije ni čudo, stoga, da su njegovi razgovori sa suprugom dok je bila živa, bili nezanimljivi, no sada kad je preminula, on s njom redovito razgovara, i to vrlo kvalitetno. Lydie Salvayre se poigrava ironijama koje gradi sa znatnim oduševljenjem. Vjerujem da tako želi započeti razgovor sa svojim čitateljima – no ne onakav na kakav vodi govornik iz njezina romana.

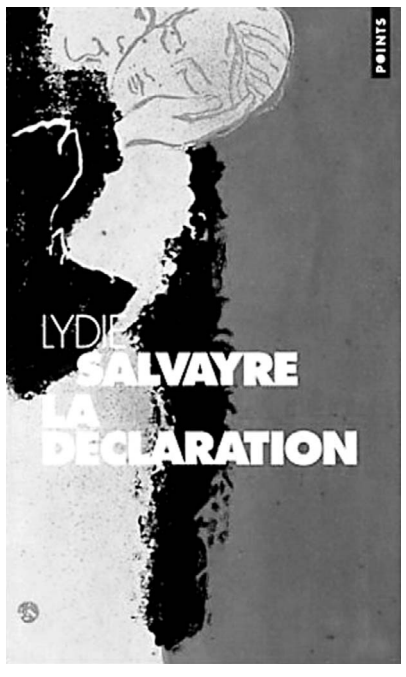


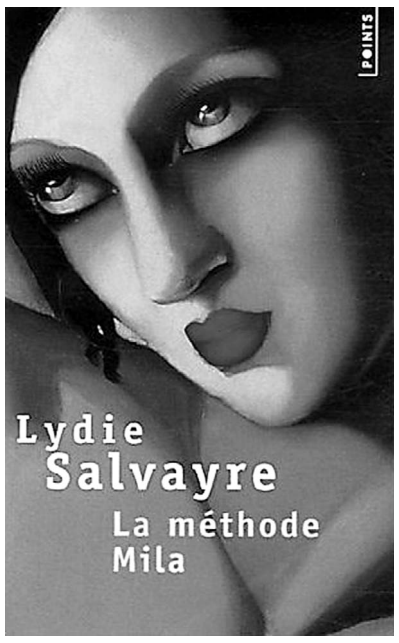


Turističke posjete siromšnima

U romanu *La Médaille* (*Medalja*, 1993.), odjekuju različiti glasovi. Usredotočivši radnju na ceremoniju dodjele godišnjih nagrada u jednoj tvornici, u tekstu se vrtoglavo izmjenjuju govorničke brzine, dok se izmjenjuju govori šefova i administracije s govorima nagrađenih radnika. No, ta izmjena je značajno neujednačena, jer šefovi uvijek govore duže od radnika; veselo rezimiraju, dok se radnici znoje i mucaju; njihov je stil konvencionalno elokventan, gok je stil govora radnika isprekidan i povremeno afazičan. Šefovi iznose zastrašujuće stvari uobličavajući ih u jako privlačnu retoriku. Upravitelj odjela za upravljanje ljudskim resursima uslužno naglašava da životu tvornice ne nedostaju mala zadovoljstva. Zaista, pravila ponašanja, iako doduše stroga u prošlosti, sada se polako liberaliziraju. Dok se, naime, na onaniranje u radno vrijeme u prošlosti prijeko gledalo, od sada će se ono tolerirati, i ne samo to, nego će se i poticati. Otkrivamo da su se ovogodišnji laureati tijekom godine istaknuli u nekoliko područja. Ili su među elitom potpuno pasivnih potlačenika, ili su primjerni stahanovljevski superjunaci, ili su špijuni i doušnici. U svakom slučaju, ne pruža im se prigoda da mnogo govore. S druge strane, s obzirom na to da se u tvornici zahuktava štrajk, administracija je potpuno svjesna da za sve što kažu, moraju imati pokriće.

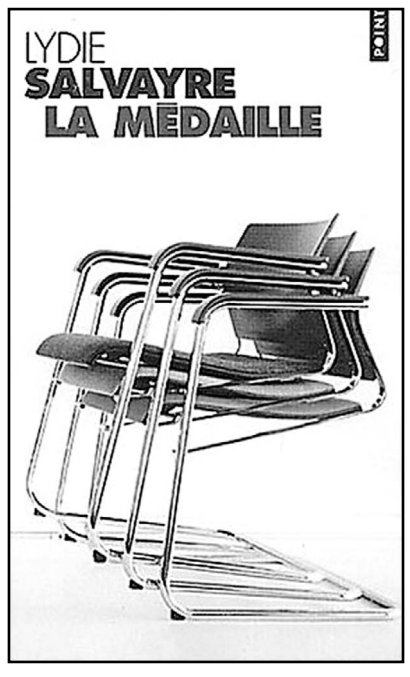
Roman *Les Belles Ames* (*Plemenite duše*, 2000.) bavi se "stvarnošću", najprolaznijim fetišem naše suvremene kulture. Putnička agencija pod nazivom "Stvarna putovanja" organizirala je posebnu vrstu "stvarnih turističkih ruta", koja će grupi liberalnih turista buržuja omogućiti posjete najgorim sirotinjskim četvrtima Europe. Kompanija je sastavila svoj itinerar na osnovu dvaju načela. Prvo, namjera im je turistima predstaviti "kako raznolik tako i iscrpan uzorak različitih vrsta siromašnih ljudi"; a kao drugo, sve je zamišljeno prema načelu progresije: "Prvo pristojnije izdanje siromaha, zatim oni manje ugodni oku, nakon njih dno dna i na kraju one ljudske olupine, od kojih vam se na sam pogled na njih zgadi život". S razgledavanja pariških stambenih područja turisti se vraćaju uglavnom netaknute benevolentne prijaznosti. Zapravo, nekolicina njih se osjeća prevarenima, te zahtijevaju bjednije prizore. Na putu od Bruxellesa do Kölna, Berlina, Dresdena, Milana i Torina ta im se želja ispunjava. I prije nego što se moglo očekivati, prezasitit će se "stvarnošću", zapravo i više od toga. Svaki će dan napuštati "stvarni" svijet sa sve više olakšanja, kako bi boravili u dobrodošlom prividu njihovih luksuznih hotela i restorana s tri zvjezdice. "Stvarnost" povremeno pokazuje zube i unutar grupe, činjenica da turistički vodič, vozač autobusa zatim Jason, koji se brine za atmosferu u grupi, i njegova djevojka Olympe ne pripadaju svijetu turista, povlači pitanje klasa kojima je toliko neugodno koliko se nalaze u krivom okružju. Usprkos plemenitosti prvotne koncepcije, ova odiseja završava neodlučno i dvosmisleno – kako i treba.





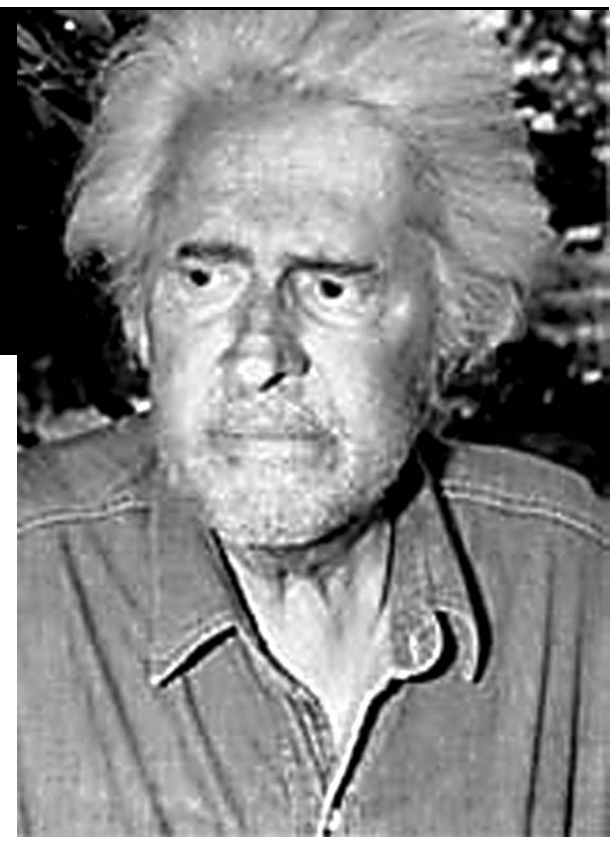
Osuda suvremenog društva

U knjizi *Contre* (*Protiv*) Lydie Salvayre napokon govori vlastitim glasom, bez posredništva fiktivnog pripovjedača. K tome, to je i doslovno točno: *Contre* su kao dramski tekst za glas i dvije gitare naručili organizatori kazališnog festivala u Avignonu, a uz tekst objavljene verzije priložen je nosač zvuka, na kojem je snimka Lydie Salvayre kako recitira svoj tekst. Sasvim neočekivano, ili možda naposljetku i ne toliko neočekivano, njezin glas sliči glasu nekih njezinih likova. Držeći naizmjence vatrene govore, uvijek ironizirajući, ponekad zajedljivo laskajući, napadajući, koristeći se satirom, oštro kritizirajući, Salvayre izriče široku osudu suvremenog francuskog društva. Ona upozorava na društvo prožeto komercijalnošću i potrošnjom, u kojem je jedina glazba koja je zaista bitna, zvuk burzovnog izvješća, te u kojem je medijska fascinacija krvlju i senzacionalizmom uspostavila rat kao jedinu razonodu vrijednu pažnje; gdje je utamničenje sveprisutno, a obrazovanje temeljno zamišljeno kao sustav kontrole koji omogućuje proizvodnju uzornih građana. Opisuje bulimično stanovništvo natrpano alkoholom, *croissantima* premazanima sirom i maslacem, opijeno ljubavnim romanima i funkcionalno umrtvljeno raznim vrstama droga. Prema kućnim ljubimcima ophodi se bolje nego prema ženama kojima se plaća da brinu za kućanstvo; žene same robuju kultu tijela kojem se klanjaju pod savršenim nogama Barbie lutaka; ljubavnici izmjenjuju erotsku elektroničku poštu umjesto da izraze seksualnost koja bi mogla biti "opasna", ljudi govore bez prekida i bez zvuka. Kao i u prethodnim tekstovima, Salvayre se i u knjizi *Contre* hrabro izražava. Pa ipak, usred opomena upućenih onima koji je slušaju, ona se zasigurno obraća i sebi: "Probudite se iz svojih koma, kažem im, i osvijestite se, niste ovce. Zapravo sam to govorila sebi, i sama sebe opominjala". Iza te ironične refleksivnosti, naime, Salvayre, poput velikog grčkog cinika Diogena, Psa, koji je govorio istinu, a čiji primjer ona u ovome djelu prati, traži iskrenu osobu koja će odgovarati kad na nju ili njega dođe red, te koja će s njom komunicirati pravovremeno i beskrajno. Ali tko bi mogla biti ta osoba?



S engleskoga prevela Lada Furlan. Objavljeno u e-časopisu Context *http://www.centerforbookculture.org/context/no13/Motte.html*

Louis Calaferte



John Taylor

Autor koji je predstavio ljudsku vrstu u prezira vrijednim, apsurdnim ili lascivnim stanjima te sirovo prikazao žensku seksualnost, tragao je, ni manje ni više, nego za brisanjem granice između tijela i uma, ili duše, a da bi to postigao doista je prizivao riječi ili radnje u kojima ljudska bića pokušavaju, čak i zbog taštine, nadići tu "odvojenost"

Na polici za knjige nadomak mojega pisaćeg stola zalijepljen je mali komadić papira na kojem je velikim štampanim slovima napisano: *Quant á vous – écrivez!* Ta bi zapovijed u prijevodu glasila "Budi hrabar zbog sebe – nastavi pisati!", a prepisao sam je iz karakteristično otvorenog i ohrabrujućeg pisma koje mi je poslao Louis Calaferte pred kraj 1990. (Preminuo je tri godine kasnije, u 66. godini.) Tijekom svojih posljednjih, bolom ispunjenih godina, Calaferte je nesumnjivo sam primjenjivao taj isti, ozbiljan savjet, nekoliko puta na dan, jer je usprkos bješnjenju dugo neidentificirane bolesti nastavljao marljivo (što je preslaba riječ) raditi do samoga kraja. Nitko nije mogao bolje ilustrirati sada već poznatu krilatica Dylana Thomasa "Bijes, bijes usmjeren prema odumiranju svjetla". Kao što devet objavljenih tomova njegovih bogatih i zanimljivih bilježaka pod imenom *Carnets* (*Bilježnice*) i te kako otkrivaju, autor romana *Septentrion* (1963.), najimpresivnijeg francuskog erotskog romana poslijeratnog razdoblja, uvijek je pisao gonjen hitnošću. Provale kreativnosti izmjenjivale su se s jalovim razdobljima, a tijekom svojih plodnih era, Calaferte bi izrodio pjesme (različitih eksperimentalnih oblika), cjelovite burleskne komedije i intimne drame, pronicljive dnevničke odlomke (koji se bave različitim osobnim, književnim, teološkim i metafizičkim pitanjima), kao i sve više uznemirujućih kratkih proznih tekstova koji prikazuju ljudsku vrstu u prezira vrijednim, apsurdnim ili lascivnim stanjima. Kad se malo pozabavi nečijom prošlošću (Calaferte je odrastao u razdoblju prije Drugoga svjetskog rata kao talijanski useljenik u jednoj od najgorih "zona" Lyona, te počeo šegrtovati u tvornici kad mu je bilo trinaest godina), može se posumnjati da je važan dio onoga što se na prvi pogled doima fikcijom – pisanom iz hladnog gledišta o raskalašenom i bijednom ponašanju – zapravo minuciozno, ili kako je on to sam nazvao "klinički" istraženo.

Skica za autoportret

Pojačavanje osobno doživljenih događaja sredstvima fikcionalnih tehnika tvori, naravno, književnu majstoriju. U Calaferteovom slučaju, pak, čitatelje upoznate s autorovim oštrim dnevničkim komentarima i njegovim otvorenim izjavama u razgovorima, neprekidno muči sumnja da njegov vlastiti svijet mašte gotovo i ne postoji. Znači li to da je on realist? Tajnoviti autobiograf? Calaferte je nepokolebljivo prihvatio pojmove "osobnog" i "intimnog" kao najprikladnije književne teme. Kao što naslov jednog od njegovih djela kazuje (*Skica za autoportret – Éubache d'un autoportrait*, 1983.), on je štoviše, izjavio da je "skicirao" ili "načinio grub prikaz autoportreta" koji se i dalje razvija, sugerirajući pritom da u tom procesu nema nikakvih fikcionalnih dodataka. Često je primjećivao (i u *Carnets* i u ostalim djelima) da nema dovoljno strpljenja za "romane" i "novele" kao "fikciju", te da mu pozornost, u svakom slučaju, zaokupljaju ili dnevnički zapisi ili eklatantno autobiografski tekstovi ostalih pisaca.

Stoga, u slučaju Calafertea, treba se posvetiti onom prastarom pitanju nadahnuća vlastitim životom i njegovim transponiranjem u fikciju – tom trivijalnom, čak i zavaravajućem pristupu razrješavanju zagonetki što ih postavljaju radovi mnogih pisaca. Na koji je način njegova jedinstvena fikcija izravno ili neizravno autobiografska? Možda njegovo stvaralaštvo prožima temeljna, fascinantna dvojakost. Uzmimo na primjer dojmljive, često zajedljive vinjete iz knjige *Portrait de l'enfant* (1969.) i nešto dulje prozne tekstove iz *Éubache d'un autoportrait*, čiji naslovi sugeriraju čistu autobiografsku orijentaciju, a koji začuđujuće, povremeno opisuju nekog drugog (čak i nekoliko drugih ljudi). Navest ću samo jedan primjer: *Éubache d'un autoportrait* uključuje i tekst koji aludira na "tri kćeri" naratora u prvom licu, a Calaferte nije imao kćeri. Njegovi uzastopni "autoportreti" romanesknih obima – posebno trilogija dubokog istraživanja samog sebe koju čine *L'incarnation* (1987.), *Promenade dans un parc* (1987.) i *Memento mori* (1988.) – prekapaju po nebrojeno mnogo važnih heterogenih iskustava, koja mogu uključivati sasvim različita razdoblja autorovog života, no on u njih također uvodi ostale protagoniste i pripovjedače. Želi li autor time sugerirati nešto slično Rimbaudovoj dosjetki "ja sam drugi" – *je est les autres*?

Calaferte se dojmljivo uzdržava od simplifikacija jedinog realističnog naratora koji slavi spomen na događaje, iako je ganutljivo zauzeo baš tu narativnu poziciju u svome prvom romanu, *Requiem des innocents* (1952.), u kojem se prisjeća svog odrastanja u Lyonu, te nagovještava oslobađanje od tih uspomena kroz otkrivanje knjiga i pisanja. Više ne razvija zaplete. Mjesta odvijanja radnje i likovi oštro su oživljeni

Zbog zle ili moralne pokvarenosti istaknute u nekim odlomcima, čini se da je Calaferte, posredstvom pisanja, tragao za izlazom iz trajnog, unutarnjeg i vanjskog pakla – koji seže od njegovog djetinjstva, preko borbe protiv samoubilačkih poriva, do gađenja koje osjeća prema suvremenom društvu

"Nije riječ o ženama, nego o seksu. Nije riječ ni o seksu, nego o trenutku – o ludilu razdjeljivanja trenutka – ili bolje, o ludilu postizanja... čega? Nije riječ o užitku, nego radije o pokretu kojem užitak daje početni poticaj, o promjeni koju užitak traži, koju progoni, i pred kojom još jednom propada, slomljen, istrošen, premda okrunjen osjećajem seksualne naslade te iscrpljen, mrtav umoran – koliko god presretan. Ipak, pohotnost skriva njegov poraz"

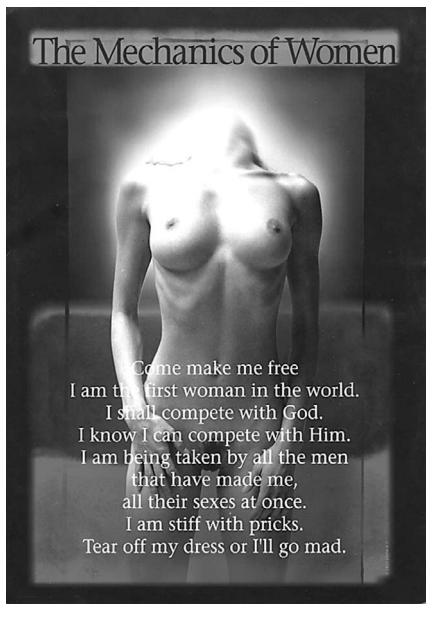
u jednoj ili dvije fraze, i nakon toga ih više ne opisuje, kao da se bori približiti riječi što je više moguće izravnosti percepcije. Čak se i poigrava riječima, fonemima i slovima u maniri konkretne poezije. Calaferteovu majstorsku sažetost trebalo bi promotriti krajnje ozbiljno. Naravno, neki dijelovi nekih knjiga razvijaju varijacije na upadljiv prizor ili riječ – što je narativna tehnika koja povezuje inače tematski potpuno različite tekstove te tako stvara dojam proširenosti. U knjizi *L'incarnation*, na primjer, narator zaziva svoj *chi*, dronjke koje je nosio sa sobom kao dijete. Ta sjećanja na djetinjstvo su iznimno jaka. Ali *chi* je također i korijen francuske riječi iz koje se izvodi glagol *chier* ("srati"). Ta potonja podudarnost dovodi do prizora u kojima se pojavljuju odrasli likovi, u kojima se bilježe njihovi kratki razgovori, a svaki put se pojavljuje ovaj glagol u svoj svojoj psihoanalitičkoj zvučnosti. Cijenjen zbog svog sintaktički rigoroznog, klasičnog proznog stila, Calaferte je također znao, i to nezaboravno poput Nathalie Sarraute, prikazati uznemirujuće značenje iza ili "ispod" svakodnevna govora.

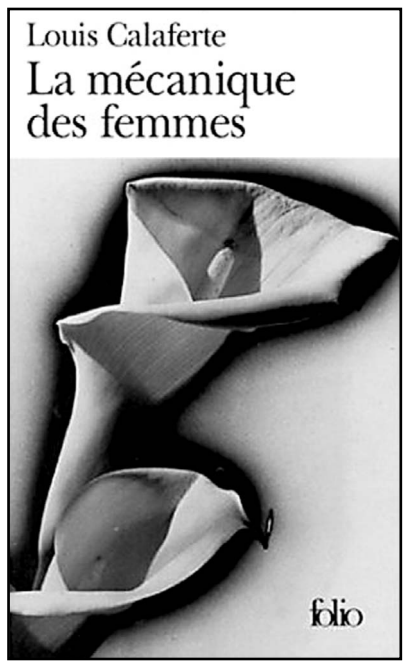
Svjesno istraživanje nesvjesnog

Takvo paradoksalno-ispovjedno pisanje koje istovremeno ostaje tajanstveno samosvojno, čak i uzdržano od izravnog realističnog pripovijedanja, obilježava većinu njegovih djela iz zrelije faze, uz moguću iznimku knjige *Requiem des innocents.* Mogli bismo možda zaključiti da svi ti demoni – raznoliki "glavni likovi" ili "pripovjedači", od kojih je većina prikazana britko i cinično, a koje Calaferte tako živo opisuje, nisu zapravo "stvoreni u njegovoj mašti" (na onaj tradicionalan način na koji se doživljava mit o piščevoj kreativnosti), nego su zaista bujali u njegovoj nutrini. Njihovo dovođenje na prazne stranice knjige nije bio neki briljantno inventivan postupak, nego više rezultat vrlo pozornog samoseciranja, ili "svjesnog istraživanja nesvjesnog", kako to definira Calaferte. Bilo kako bilo, u njegovim frenetičnim periodima nastajalo bi stotinjak takvih tekstova označenih različitim oblicima kao što su kratki dijalozi, minimalistički narativni oblici, oštra zapažanja, uznemirujući aforizmi, fonetske igre riječima, oniričke vizije modernih bajki, a paradoks leži u tome što bi poslije svi ovi tjeskobni tekstovi tvorili koherentnu, čak i napetu "knjigu" koja ipak nije sličila ni "romanu" ni "zbirci novela", ni, što se toga tiče, bilo kojem već klasificiranome žanru.

Izlaz iz trajnog, unutarnjeg i vanjskog pakla

Potaknuto nabujalom prozom knjige *Septentrion*, njegovo zrelije stvaralaštvo započinje 1968., kad istovremeno objavljuje *Rosa mystica*, djelo koje izdavač, još u strahu, klasificira kao "roman", i *Satori*, niz brojevima označenih odlomaka koji su, jednostavno, i mnogo točnije, nazvani "tekstovima". Djela koja se još mogu navesti kao primjeri Calaferteove sve veće kaleidoskopske potrage za što vjernijim prikazivanjem suvremenog čovjeka i njegovih razdornih iskustava vanjskog svijeta, a posebno njegove izmučene nutrine su knjige poput *Rosa mystica – Limitrophe* (1972.) te bizarno složen "esej" *Usporedni život* (*La Vie parallèle*). Zbog zle ili moralne pokvarenosti istaknute u nekim odlomcima, čini se da je Calaferte sam – posredstvom pisanja – tragao za izlazom iz trajnog, unutarnjeg i vanjskog pakla (koji seže od njegovog djetinjstva, preko borbe protiv samoubilačkih poriva, do gađenja koje osjeća prema suvremenom društvu). Istražujući svoju nutrinu vrlo pozorno, izostavljajući vanjski svijet, znao je da mora, s olovkom u ruci, krenuti na putovanja (poput onih Danteovih kroz Pakao, Čistilište i Raj) po različitim oblicima podsvjesnih predjela. (Jedna od njegovih najboljih knjiga, objavljena 1971. zaista se i zove *Unutrašnjost – Hinterland.*) Morao je u potpunosti doživjeti svaki trenutak tih "unutarnjih", ali jednako tako i "vanjskih" pustolovina.



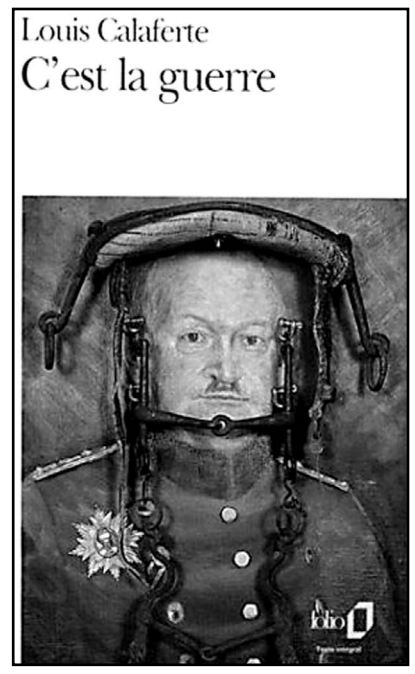


Pronašavši svuda oko sebe, i unutra i vani, "smrt", Calaferte se trudio dosegnuti ono što je označio jednostavno kao "život". No, "život" je za njega, u tom smislu, bila neuhvatljiva ontološka kategorija. Što je još značajnije, to pružanje ruku prema "životu", ta čežnja za njegovanjem i uznošenjem života u svim njegovim aspektima (čak i onim najekstremnijim), ne može se razdvojiti od njegova sve većeg zanimanja – koje otkrivaju *Carnets* – za najčišći i najradikalniji kršćanski koncept "života ispunjenog Bogom".

"Život", kako ga zamišlja Calaferte, je "božanski nadahnut". Takva je bila i njegova vjera, a čitatelji koji su mu se inače divili, teško su probavljali njegove zapise ili izjave o vjeri, jer im se više sviđao Calaferte kao anarhist, nego kao kršćanin. (Tolstoj je pred kraj života također kombinirao te dvije ideologije.) Kao čovjek koji je znao oživljavati stvari – a iznad svega pokvarljivo tijelo – i to na zapanjujuće živopisan način, Calaferte nije bio materijalist, za njega nije nikako bilo moguće svesti "život" na strogo materijalne sastavnice. "Umiranje je prihvatljiva nužnost", izjavljuje on u *L'Homme vivant* (1994.), duhovnoj harangi što nalikuje litaniji, a koju je napisao u posljednjim danima života. "Ono što je neprihvatljivo je živjeti kao mrtvac." Naslov te posthumno objavljene knjige govori sam za sebe. Iz njegova divljeg, završnog perioda datiraju i zbirka živopisnih zapažanja o vanjskom svijetu pod naslovom *Le Monologue* (1996.), zatim *Le Sang violet de l'améthiste* (1998.), skup misli uhvaćenih u prolazu, zanimljivih dijaloga, erotičnih halucinacija i eksperimentalnih igri riječima, te dramatična prerada motiva Fausta, *Maître Faust* (2000.). Kao da sve to nije dovoljno, Calaferte je uspio napisati još i svoj najprodavaniji, sporni roman *Ženska mehanika* (*La Mécanique des femmes*, 1992.), kao i *C'est la guerre* (1993.), iz različitih kutova ispričano sjećanje na njegova osobna sumorna adolescentska iskustva u vrijeme njemačke okupacije.

"Mehanika" ženske seksualnosti

Knjigu *La Mécanique des femmes* čini niz sirovih prikaza ženske seksualnosti. No, postavlja se pitanje jesu li oni zapravo "sirovi"? I ima li pisac, kao muškarac, moralno ili literarno pravo opisivati erotičnost koju, prema definiciji, ne može doživjeti. Može li govoriti u ime "svih žena", kao što to implicira naslov? Može li tvrditi da će opisati "mehaniku" ženske seksualnosti? (U naslovu izvornika, *La Mécanique des femmes*, francuska riječ *mécanique* označava pojam koji se upotrebljava u matematičkoj fizici.) I napokon, ako se vratimo zagonetki koja prožima cjelokupan Calaferteov opus, postavlja se pitanje, na koji je način ta knjiga "osobna" ili "autobiografska"? I čak ako nije autobiografska, na koji se način mogu ovi naoko objektivni, "opsceni" prizori povezati s "unutarnjim svijetom"?



Dugo promišljan plan koji je osnova ove knjige ne može se u potpunosti prihvatiti, niti odbaciti ako se ne uzme u obzir Valéryjev zapis, koji u američkome izdanju nije preveden. U jednom od odlomaka Valéry razmišlja pomalo nejasno, no ipak dovoljno otvoreno o sljedećem:

"Nije riječ o ženama, nego o seksu. Nije riječ ni o seksu, nego o trenutku – o ludilu razdjeljivanja trenutka – ili bolje, o ludilu postizanja... čega? Nije riječ o užitku, nego radije o pokretu kojem užitak daje početni poticaj, o promjeni koju užitak traži, koju progoni, i pred kojom još jednom propada, slomljen, istrošen, premda okrunjen osjećajem seksualne naslade [*couronné d'une jouissance*], te iscrpljen, mrtav umoran – koliko god presretan. Ipak, pohotnost skriva njegov poraz."

Kao i na drugim mjestima, Calaferte priznaje taj "poraz" u ovoj knjizi; ali jednako tako još više slavi "život" kako, paradoksalno, nanovo proizlazi iz najmračnijih i najrazvratnijih oblika strasti. Gorljive seksualne želje ne dovode anonimne protagonistice (i njihove, ponekad pasivne, partnere) zapravo do vrata uzvišenosti, ali tajanstvena atmosfera duhovne težnje ipak prosvjetljuje kratke, otvorene razgovore i prizore koji se duboko urezuju u pamćenje, od kojih se mnogi događaju u zapuštenim hotelima ili nekim drugim depresivnim sastajalištima.

Notorna "provokativnost" Calaferteovih erotskih radova može se razumjeti ako se uzme u obzir nešto što je on nazvao "transcendencijom tjelesnog". U kontekstu knjige *La Méhanique des femmes*, taj se izraz dakako odnosi na seksualnost, ali u najmanje jednom odlomku svojih dnevničkih razmišljanja on ga povezuje s Bachovom glazbom. Možemo zaključiti da je, Calaferte tragao, ni manje ni više, nego za brisanjem granice između tijela i uma (ili duše), a imajući to za svoj cilj, on je doista prizivao riječi ili radnje u kojima ta "odvojenost" više nije bila istinita, ili točnije, u kojima ljudska bića pokušavaju (čak i zbog taštine) nadići tu "odvojenost". Sastavljeni od jednostavnih, brutalnih rečenica koje usprkos tome izazivaju dugotrajno razmišljanje (postizanje te intelektualno rezonantne jezgrovitosti samo je po sebi stilski pothvat), izazovni tekstovi u *La Mécanique des femmes,* zapravo se uzdržavaju od pornografije, čak i kad se žestoko suprotstavljaju romantici i sentimentalnosti, te konačno, još jednom, ističu tajnu svakog ljudskog bića, tj. očajničku potragu za onom neuhvatljivom vrednotom: transcendentnim "životom".

S engleskoga prevela Lada Furlan
Objavljeno u e-časopisu Context *http://dalkeyarchive.com/context/1811/reading-louis-calaferte*

Jean-Philippe Toussaint

Warren Motte

"Najmaštovitiji pisac svoje generacije" piše o likovima koji su po svojoj prirodi nepripremljeni za surovost suvremenog života i čije bi se posrtanje doimalo tragičnim, da nije toliko komično. Njegov tipičan lik je posve amorfan, bezobličan u svijetu koji zahtijeva formu i prezire sadržaj, inertan je i besposlen, što je apsurdna parodija *homo erectusa*, čovjeka od akcije, djelatnika, osvajača

Što reći o čovjeku kojemu je jedina želja da ostatak svojeg života provede u kadi; čovjeku koji u svojoj hotelskoj sobi organizira imaginarne međunarodne turnire u pikadu, završavajući svako natjecanje u samotnoj no ipak grčevitoj borbi, sve dok hrabri Belgijanac najzad ne pobijedi; čovjeku koji, spoznavši da Venecija postupno tone u more brzinom od tri centimetra svakih sto godina, predano jurca duž gradskih pločnika kako bi ubrzao taj proces; čovjeku koji svoj život nastoji strukturirati tako da nalikuje Mondrianovoj slici; čovjeku koji spremno priznaje da pati od svih mogućih neuroza, opsesija i osobnih hirova, no svejedno nam postojano odbija kazati svoje ime, čovjeku koji premda mu je materinji jezik francuski, čita Pascala u engleskom prijevodu i pohađa javno čitanje Prousta na njemačkom, zaboga? Takav je čovjek, većina će se složiti, idealan kandidat za zatvaranje u psihijatrijsku ustanovu zatvorenog tipa. On doista i jest zatočen – između korica prvog romana Jeana-Philippea Toussainta, *La Salle de bain* (*Kupaonica*). Ondje on igra ulogu junaka kako najbolje zna i umije, s obzirom na svoje upitne sposobnosti.

Možda je on (da parafraziramo Camusa) jedini tip junaka koji zaslužujemo. Vrlo je malo, najzad, junaka koje je uopće moguće pronaći na obzoru naše "ozbiljne" kulture, sasvim različite od "popularne" kulture gdje sve vrvi njima. Takva je kulturalna shizofrenija sama po sebi duboko intrigantna, no budući da je riječ o jednoj od rijetkih bolesti koje ne zahvaćaju junaka romana *La Salle de bain*, ne želim ovdje ustrajavati na tome. Međutim, mnoštvo drugih problema prožima svaki djelić njegova bića, poput strelica svetog Sebastijana; a prazan pogled koji upire u nebesa nalik je onome kakva mučenika. Što se tiče njega samoga, on je jedan mamlaz, *schlemiel*, osoba koja je po svojoj prirodi nepripremljena za surovost suvremenog života i čije bi se posrtanje doimalo tragičnim, da nije toliko komično. On kao takav pronalazi svoje mjesto u tome nesretnom društvu, čiji je duhovni predak junak istoimene pripovijesti *Peter Schlemiel,* Adelberta von Chamissoa iz 1814., društvu koje čine neki od najdivnijih gubitnika našega vremena: Zeno, Dobri vojak Švejk, Walter Mitty, Vladimir i Estragon, Herzog, Portnoy i Hans Schneir, da spomenemo samo neke od njih. On je posve amorfan, bezobličan u svijetu koji zahtijeva formu i prezire sadržaj. Inertan je i besposlen, što je apsurdna parodija *homo erectusa*, čovjeka od akcije, djelatnika, osvajača. Odbacujući gotovo sve (iako bez nekoga posebnog uvjerenja), on svoju plemenitu lozu može slijediti unatrag do tako velikih buntovnika kao što su Bartleby i Oblomov. On je prema svojoj sklonosti kvijetist, a ono za čime ponajviše traga je ataraksija. No ne činimo li to svi – barem u trenucima slabosti? Na žalost, u njega i ne postoje nekakvi drugačiji trenuci.

Ljudi bez svojstava

Ali on je takav. Potpuno osebujan, nezatomljivo *sui generis*, on je jednako toliko uronjen u vlastitu bit koliko i u vodu u kadi. Svjestan je toga da život u kadi nije zapravo život na način kako ga zamišlja većina ljudi. I sluti da bi se zapravo morao odvažiti izaći iz kupaonice i baciti se u užurbanost svakodnevice. Ipak, nije sposoban natjerati se na takav korak. Još je simptomatičnije to da nije sposoban čak ni pronaći riječi za to: "Možda to i nije bilo baš najzdravije, u dobi između 27 i 29 godina, živjeti uglavnom zatvoren u kadi. Morao bih preuzeti određeni rizik, rekao sam, gledajući prema dolje i gladeći emajl kade, rizik ugrožavanja mirnoće svojega života zbog… ne dovrših rečenicu..."

Već smo se i ranije susretali s takvim paraliziranim protagonistima – s junacima Kafkine priče *Jazbina* te Rilkeovih *Zapisa Maltea Lauridsa Briggea*, kao i suvremenijim primjercima te vrste poput glavnih likova romana *The Mezzanine* Nicholsona Bakera te *Out of Focus* Alfa MacLochlaina. Ipak, čini mi se, nigdje ne možemo naići na tako statičnu egzistenciju povezanu s tako lucidnom percepcijom tog stanja. Mogli bismo doći u iskušenje da tog čovjeka otpišemo kao tek anegdotskog da se on, pod nešto drukčijom, ali krajnje transparentnom krinkom, ne pojavljuje u svakoj knjizi Jean-Philippea Toussainta. One novijeg datuma navješćuju ono što počinje nalikovati na epiku trivijalnog. Njihov autor – kojeg Jean-Louis Ezine, pišući za *Le Nouvel Observateur*, naziva "najmaštovitijim piscem svoje generacije" — osvježavajuće je nepovjerljiva figura u svijetu književnosti uvelike pokretanom samoreklamom. Poznato nam je da je rođen u Belgiji (što je pun pogodak!), u Bruxellesu 1957., te da danas puno vremena provodi na Korzici i u Parizu. Znamo također, što je prilično uzbudljivo, da je osvojio prvo mjesto na svjetskome juniorskom natjecanju u igri *Scrabble* 1973. godine. No, osim navedenog, ne znamo baš mnogo. Kad se djelo *Autoportrait (à l'étranger)* (*Autoportret (u stranoj zemlji)*) pojavilo godine 2000., oni lakovjerniji među Toussaintovim čitateljima ponadali su se da će u tom djelu naići na tekst u kojem će autor, progovorivši najzad vlastitim glasom, konačno sebe prepustiti proučavanju čitatelja. Čini se da on u toj knjizi uistinu govori vlastitim glasom – u onolikoj mjeri koliko je moguće zamisliti kako taj glas zvuči – a da pripovijesti koje kazuje govore o njegovim putovanjima u inozemstvo. Taj pisac, međutim, sebe nikada ne spominje, ne računavši autobiografski sporazum na kojeg ukazuju naslov i autorski potpis. Štoviše, Toussaint se očito igra na obzoru čitateljevih očekivanja, poigravajući se konceptom ispovijedi. Na kraju prvog odlomka knjige, Toussaint navodi kako ga je prilikom posjeta Tokiju iz nekog razloga neprestano pomalo tresao statički elektricitet i zaključuje ironično "Ali, nema više ispovijedi". Ne, oni koji ustrajavaju na iščitavanju umjetnosti kroz život ovdje će pronaći malo zadovoljstva. Možda bi, zapravo, posve drugačiji pristup bio plodonosniji, jer sve što se može kazati o pripovjedaču romana *Autoportrait (à l'étranger)* jest to da, na blizak i neugodan način, sliči svakom drugom protagonistu u ostalim Toussaintovim knjigama.

Ti likovi životare kako najbolje znaju i umiju, bespomoćno se hrvajući s malim dvojbama koje su velikim dijelom stvorili sami. To su ljudi bez svojstava, koji osujećuju svaki pokušaj da ih se identificira upravo pomoću njihove vlastite banalnosti. Junak romana *Monsieur*, na primjer (jedini lik među ovom buntovnom družinom koji ima nešto što bismo mogli nazvati imenom), poslovni je čovjek, ali teško bi bilo kazati kojim se točno poslom bavi. U svojem je uredu usavršio umijeće nerada – a u tome je postao takav virtuoz da njegovi kolege u njegovoj ispraznosti prepoznaju naznaku istinski sjajnog radnika. Kod kuće, taj čovjek nije ništa manje neprimjetan. Njegov susjed nagovara ga da iskoristi svoje slobodno vrijeme tipka-

Što reći o čovjeku kojemu je jedina želja da ostatak svojeg života provede u kadi; čovjeku koji u svojoj hotelskoj sobi organizira imaginarne međunarodne turnire u pikadu, završavajući svako natjecanje u samotnoj no ipak grčevitoj borbi, sve dok hrabri Belgijanac najzad ne pobijedi; čovjeku koji, spoznavši da Venecija postupno tone u more brzinom od tri centimetra svakih sto godina, predano jurca duž gradskih pločnika kako bi ubrzao taj proces; čovjeku koji svoj život nastoji strukturirati tako da nalikuje Mondrianovoj slici…

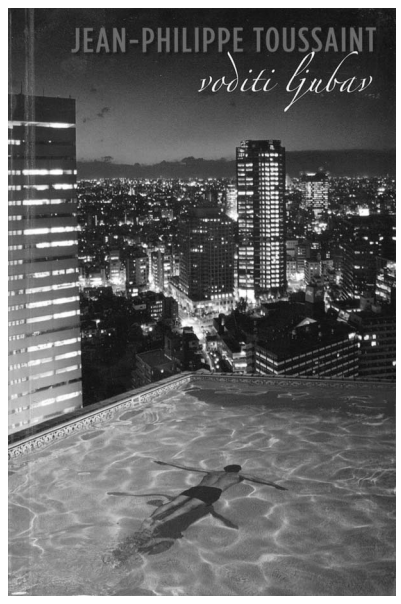
jući raspravu o mineralogiji koju bi mu ovaj diktirao, a jedini način koji Gospodin pronalazi kako bi izbjegao tu tlaku jest taj da se preseli k roditeljima svoje zaručnice. U njihovu će domu ostati čak i nakon što njegova zaručnica pronađe drugog muškarca, koji joj više odgovara. Sasvim neočekivano, jedna druga mlada žena u Gospodinu pronalazi svoju srodnu dušu, što Toussainta navodi na zaključak da je za Gospodina život obična "igrarija". Kao što je to slučaj, samo u iznimno drukčijoj perspektivi, i za Heraklita.

Ništa se tu ne događa

U prvoj rečenici romana *L'Appareil-photo* (*Fotoaparat*), pripovjedač nam kazuje da vodi vrlo miran život, "u kojem se, u pravilu, ništa ne događa". To je svakako neobičan način započinjanja romana a ostatak pripovijesti služi samo tomu da bi se potvrdila ta tvrdnja. Na razini događaja, jedan je od najzanimljivijih dijelova pripovjedačev posjet pedikeru u Milanu – on se obilato bavi tim egzotičnim iskustvom kao što bi se drugi pripovjedači bavili, recimo, time da netko jedva umakne lovcima na glave u Gornjoj Amazoniji. On se zaljubi u svoju instruktoricu vožnje, no toj se mladoj ženi neprestance događa da zaspi, čak i u najpresudnijim trenucima njihove veze. Netko bi mogao posumnjati da njezina narkolepsija nije kliničke naravi, nego da je prije uvjetovana okolnostima. Više od ičega drugog, ovaj čovjek voli razmišljati, a to je hobi koji je zajednički mnogim Toussaintovim likovima. On, međutim, vodi računa o tome da svoje misli ipak ne usredotočuje na previše oštrouman način te da, predano i bez strasti, prati njihove putanje ma gdje god one vodile. "Jer što je uopće razmišljanje", pita se, "ako ne razmišljamo o nečemu drugom?" Doista, što li je? Ipak to "nešto drugo" može biti uzeto kao temeljno načelo Toussaintova pisanja, koje među ostalim ide i za tim da postulira nove obzore za roman, endotične obzore unutar kojih uobičajena iskustva, pomno preispitana, mogu poprimiti iznenađujuće i vrlo zabavne nove oblike.

Ukoliko je pripovjedačka šutljivost obilježje svih Toussaintovih junaka, protagonist romana *La Réticence* (*Suzdržanost*) čini to da se svi ostali junaci doimaju stvarno rječitima. On se, iz samo njemu znanih razloga, nalazi na odmoru u primorskom gradu po imenu Sasuelo. Društvo mu pravi jedino njegov dvogodišnji sin, čija se majka i ne spominje. On, kako saznajemo, poznaje jednu obitelj u tom gradu, Biaggijeve, no ne znamo kako ih je upoznao, a čak ih i ne posjećuje. Prema svojem vlastitom priznanju, on je krajnje šutljiv čovjek – i ovaj put možemo mu u potpunosti vjerovati na riječ. Toussaint se sladostrasno poigrava konceptom povučenosti i suzdržanosti, razvivši ga upravo kao osnovni pokretač svojega romana. Ništa se tu ne događa. Točnije, vrlo se malo toga događa. Zato to "vrlo malo" poprima iznimne proporcije u toj namjerno osiromašenoj pripovjedačkoj ekonomiji. Pripovjedač izvodi lude zaključke iz nedostatka zbivanja u Sasuelu, umislivši da Biaggijevi kuju urotu protiv njega. Strukturirajući svoj tekst poput detektivskog romana, Toussaint nas vodi kroz intrigu konstruiranu na pretpostavkama koje se na kraju pokažu netočnima. Kao što je to slučaj i s ostalim novijim primjerima lažnih urota, poput *Foucaultova njihala* Umberta Eca te

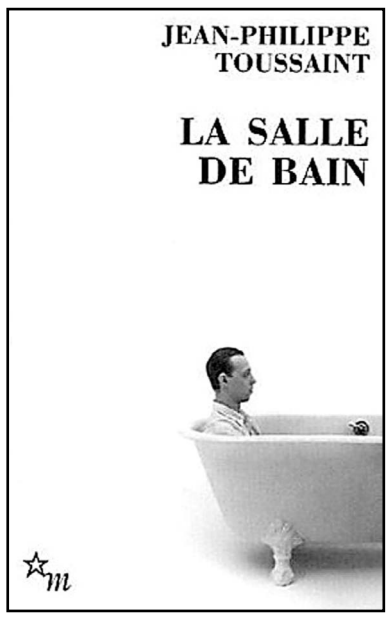
Jette Ce Livre Avant Qu'Il Soit Trop Tard (*Bacite ovu knjigu dok još možete*) Marcela Bénaboua, roman *La Réticence* tiče se uglavnom pripovjedačke imaginacije. Točnije, riječ je tu i o načinu na koji pisci i čitatelji uspješno razrađuju pripovijesti, čak – a možda i posebice tada – kad bivaju suočeni s nedostatnim sredstvima.

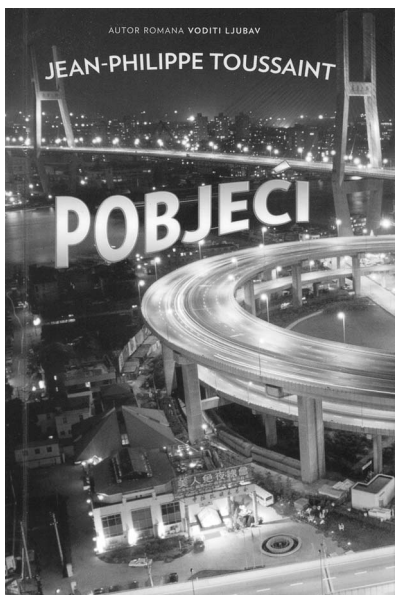


Ovisnost o televiziji

Vrlo je zanimljivo to što protagonist romana *La Télévision* (*Televizija*) čini jednu od najsmjelijih gesta koje su uopće moguće stanovniku našega modernog svijeta: on odlučuje prestati gledati televiziju. Televizija je ovladala njegovim životom na podmukao način. Učinila ga je promatračem umjesto djelatnikom; njezin ga je utjecaj učinio indiferentnim; nije mu preostalo vremena za razmišljanje. Međutim, čak i nakon što od nje pobjegne, televizija i njezine utvare proganjaju ga kamo god krene. Ekrani za videonadzor u muzeju rugaju mu se, kao i mikrofilmski uređaji u knjižnici. Zureći kroz prozor stambene zgrade u Berlinu, on spoznaje da svaka druga osoba u susjedstvu gleda televiziju – i svi su oni, izvjesnošću koja izaziva mučninu, izabrali kanal na kojem se emitira serija *Baywatch*. Sjedeći ispred svojega (sada ugašenog) TV-ekrana i listajući novine, uhvati se kako čita tv-program. On je čovjek pisane riječi, ili bi to barem trebao biti, akademik koji je došao na studijsku godinu u Berlin kako bi napisao studiju o Tizianu. Međutim, čak i inicijali imena i prezimena njegove teme, Tiziana Vecellija, kad se napišu štampanim slovima, tvore naziv njegove *nemesis*. Zureći u ekran svojeg računala (još jedne televizijske utvare), on postaje svjestan toga da je nakon nekoliko mjeseci rada na svojem projektu napisao samo dvije riječi, "Kad Musset". Sam sebi kaže da je ne pisati barem jednako toliko važno koliko i pisati, te da će sve dobre stvari dočekati oni koji su sposobni čekati. On je prvoklasni racionalizator, rijetko sposoban kazuist te istinski darovit odugovlačitelj. Svatko tko je ogrezao u nedopuštenim užicima te vrste (makar i neredovito) prepoznat će u njemu pravog majstora. Iako je taj roman bogat komikom, ne nedostaje mu svrhovite ozbiljnosti. Jer dok piše o ovisnosti svojeg junaka o televiziji, Toussaint također upozorava na ovisnost društva u kojem živi. Suverenost televizije u estetici takvog društva gotovo je bez premca, tvrdi Toussaint. To, pak, ne ostavlja mnogo prostora pisanoj riječi – bilo da je riječ o raspravi o Tizianu ili o romanu.

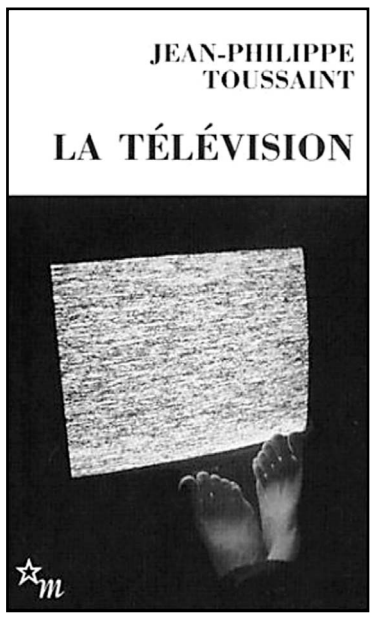
U djelu *Autoportrait (à l'étranger)*, Toussaint izvješćuje s raznoraznih lokacija u inozemstvu, kao što su Tokio, Berlin, Prag, Korzika, Vijetnam i Tunis. Krajolik se svakako mijenja, ali psihički krajobraz ostaje poznat i velikim se dijelom ne mijenja. Sjedeći na aerodromu u Hong Kongu, razmišlja: "Nisam znao gdje se nalazim, nisam znao kamo idem". Teško mu je komunicirati s ljudima koje susreće, a njegova prirođena povučenost biva pogoršana činjenicom što ti ljudi govore jezicima koji su, dakle, strani. Berlinčani preziru njegov grozan njemački. Boraveći u Kyotu, kako ističe, nije imao baš puno prilike poboljšati svoj njemački. To ga je počelo ponovno proganjati kad je posjetio Hanoi: ozlovoljio se kad je shvatio da je uporaba francuskog jezika naglo opala u Vijetnamu jer mu se taksist obratio na njemačkom. Ti su problemi ipak minorni kad ih se usporedi s metafizičkim problemima koji ga muče. Jer, poput njegovih fiktivnih pandana u drugim knjigama, Toussainta ovdje muče problemi vremena i prostora. Štoviše, cijelo vrijeme riječ je o problemu onoga što je "ovdje". Baš kao što pripovjedač romana *La Salle de bain* promatra kako se topi sladoled s voćnim sirupom, bezuspješno se trudeći da sebe smjesti u tom vremenu definiranom tim fenomenom, čak i onda kad se to odigrava pred njegovim očima; baš kao što taj isti lik provodi noć u vlaku koji juri od Pariza prema Veneciji, pitajući se kako je moguće kretati se kroz prostor dok on sam ostaje potpuno nepokretan; isto to čini Toussaint i u djelu *Autoportrait* kako bi razjasnio činjenicu da ostaje velikim dijelom nepromijenjen dok se na tako frenetičan način kreće različitim vremenskim i prostornim okvirima. Moguće je da je uspio postići takvo blaženo stanje smirenosti za kakvim njegovi junaci toliko čeznu. No ako je tako, onda mu je to donijelo dragocjenu malenu utjehu.





Paralizirani ljubavnici

Toussaintov roman *Voditi ljubav* daleko je najmračnija njegova fikcija dosad. Toga postajemo svjesni u uvodnoj rečenici, u kojoj pripovjedač ističe da je odlučio nositi sa sobom bočicu sa hidrokloričnom kiselinom, razmišljajući o tome kako bi je jednoga dana mogao baciti nekome u lice. On se nalazi u posjetu Tokiju, sa svojom družicom Marie, koja neprestance plače, baš kao što je to činila kad su se prvi put sreli, sedam godina prije. Tada je isplakivala suze radosnice, dok su sada to suze žalosnice. Njihova veza primiče se kraju a ritam tog raspleta biva ubrzan zamorom zbog vremenske razlike, kulturalnom dezorijentacijom te nesanicom. Taj je čovjek također mučen svojom nesposobnošću da svoj subjektivni doživljaj vremena i prostora poveže s nekim objektivnijim kriterijem. Promatrajući se u zrcalu, biva zadivljen kad ugleda četrdesetogodišnjaka; i što dulje promatra, tim više vidi kako taj čovjek stari. Kasno noću, zureći u svjetla grada iz bazena na krovu luksuznog hotela u Tokiju, pronalazi suptilnu vezu sa svijetom: "Osjećao sam se kao da plivam u samome srcu svemira", ističe, no pokaže se da je njegova epifanija, u toj utrobi s pogledom, u najboljem slučaju prolazna. Tijekom njihova posjeta Japanu učestalo se događaju potresi, podsjećajući pripovjedača i Marie da je tlo pod njihovim nogama krajnje nestabilno, kako u doslovnom tako i u prenesenome smislu. Na tom tlu na raspolaganju im je vrlo malo manevarskog prostora, dok se, na krajnje jalov i uzajamno konfliktan način, oboje pitaju kamo će krenuti dalje. Iako, zapravo, možda nije riječ o problemu toga da se negdje "ide", budući da ih njihova afektivna inercija, koju niti jedno od njih dvoje nije sposobno svladati, paralizira, kako svakog zasebno tako i kao par. Uz činjenicu da se čini kako *Voditi ljubav* otvara cijelo mnoštvo novih mogućnosti za njega kao romanopisca, možemo se zapitati kamo će Jean-Philippe Toussaint krenuti dalje – ako je "krenuti" uistinu odgovarajuća riječ.



S engleskoga preveo Tomislav Belanović. Objavljeno u e-časopisu Context http://www.centerforbookculture.org/context/no12/Motte.html

Jean-Philippe Toussaint

Čovjek koji ne izlazi iz kade

Laurent Hanson

Autor kod nas prevedenih romana *Voditi ljubav* i *Pobjeći* govori o odbojnosti prema pričanju priča, autobiografskim elementima u vlastitim knjigama, o odnosu prema Japanu i općenito o osjećaju izmještenosti, te o važnosti pisanja o sadašnjosti

Privukli su me naslovi vaših romana,* La Salle de bains (Kupaonica), La Réticence (Suzdržanost), La Télévision (Televizija) *itd., i pitam se kakvu vezu uspostavljate između romana, pisanja i naslova koje odabirete…

– Općenito biram prilično jednostavne naslove, koji katkada definiraju neki program, poput *La Télévision*, ili *Monsieur* (*Gospodin*) – zna se o čemu će biti riječi. To određuje knjigu na najjednostavniji način, naslov nije odabran da bi ostvario neki dojam. Međutim, to ovisi o slučaju, kod ove dvije knjige naslov mi se odmah nametnuo. U slučaju kad se radi gotovo o programu, naslov mi dođe i… ispunjavam ugovor. No, katkada naslov dolazi naknadno, kao što je slučaj s *L'Appareil-photo* (*Fotografski aparat*). U knjizi postoji jedan fotografski aparat, ali on se pojavljuje tek pri kraju. U početku se knjiga nije zvala *L'Appareil-photo*, bilo je četiri ili pet naslova koji su slijedili jedan za drugim. Tako je i s *La Salle de bains*, što nije bio prvobitni naslov. To je naknadno promijenjeno.

Naslov je jednostavan, ali to ne znači da ga je lako smisliti…

– Katkada se sam nametne. No, recimo da uvijek postoji radni naslov, rijetko sam započeo pisati knjigu koja nije imala neki naslov i koja je dugo bila bez naslova. Upozorili su me na to da su moji naslovi, u prve četiri knjige, sačinjeni od različitih elemenata. Bila je tu jedna osoba – *Monsieur*, mjesto – *La Salle de bains*, predmet – *L'Appareil-photo*, i osjećaj – *La Réticence*. Mogao bih od njih sastaviti cijelu rečenicu. Nedostaje samo glagol…

Moguće je povezati sva četiri naslova vaših romana, oni odražavaju zajedničke elemente.* La Salle de bains *– svakodnevni život, intimu,* Monsieur *– predstavlja opći pojam, a ne ime,* L'Appareil-photo *je predmet koji hvata zbilju, a* La Réticence *je prigušena, ne veoma snažna emocija …

– Uvijek postoji neka stidljivost u pristupu. Kupaonica je doista intimno mjesto, ali ona je i utočište, mjesto gdje se lik može povući od svijeta.

Pričanje priče je dosadno

Likovi uvijek iskazuju tu stidljivost, oni pokazuju paradoks ne-djelovanja, u tim pričama bez priče, gdje se ništa ne događa, nasuprot tradiciji velikih romana s herojskom potkom.

– Gospodina u romanu *Monsieur* predstavio sam kao "Gospodina koji nije volio priče". To ima dvojako značenje, jer znači također da on ne voli zaplete. On će reći: "No, dobro, baš me briga!". Netko tko voli priče, taj će se pobuniti. Ali on ne, on pušta stvari da budu kakve jesu. Moji likovi ne vole zaplete, u smislu da ne vole da ih se gnjavi, oni se neće žaliti, neće protestirati. Istodobno, postoji značenje koje se odnosi na roman, a to je da on ne priča priču. Općenito govoreći, istina je da ja nikada nisam žudio za time da ispričam priču. To nije ono što me zanima u samom činu pisanja. Čak mi je pomalo dosadno.

Kakav je odnos između autora i likova? Katkada imamo dojam da je riječ o auto-fikciji, o autobiografskoj prozi. Glavni lik u* La Réticence *može biti i lik iz* La Télévision*, nekoliko godina prije. Postoji li ironični odmak ili je riječ o nekoj vrsti podvojenosti?

– Likovi su uvijek vrlo bliski mojoj osobnosti. Postoji neka sličnost sa mnom, iako ona uopće nije autobiografska. Ja ne prepričavam događaje koji su mi se dogodili. To je nešto slično onome što je u slikarstvu autoportret. Slikar uzima sebe kao temu, ali on se ipak više bavi slikarstvom nego sobom. To je ono čemu ja težim. Ne radi se o tome da pričam o sebi, o onome što mi se dogodilo, koga sam susreo, što sam vidio i što mislim. Radi se prije o pokušaju da posredstvom književnosti načinim vlastiti portret. Dakle, postoje konstante koje likove čine prilično sličnima meni samome, naravno oni stare pomalo kao i ja. Lik iz *La Salle de bains* ima 27, a onaj iz *La Télévision* 40 godina. Prisutna je evolucija, ali pritom se ne ograničavam i koristim također sve mogućnosti fikcije.

Služim se svime, ali nemam dojam da sam to ja, to su likovi, to je fikcija. Iako su hranjeni mojim iskustvom i onim što jesam. Čak i u slučaju romana *Monsieur* koji je pisan u trećem licu. Ja se osjećam veoma blizak tom trećem licu. To je svakako jedna od konstanti u književnosti: autor se uvijek osjeća bliskim svojim likovima, čak i ako se oni veoma razlikuju od njega.

Ako glavni motiv nije ispričati priču, ako likovi nisu sredstvo kojim se pisac služi da bi ispričao vlastitu priču, kakva je onda korist od romana? Je li u pitanju strukturalni značaj, rad na stilu, sâmo pisanje.

– Svakako pridajem veliku važnost načinu pisanja jer, budući da nema priče, ostaje samo pisanje. Čim postoji priča, ona pisanje kao sredstvo pomiče u drugi plan. Ako je priča snažna, dobro sročena, razvija se, i kako to već ide… pisanje postaje samo više ili manje učinkovito sredstvo koje prenosi tu priču, a čitatelj je uvučen u nju. Ako izostavimo taj element, ostaje sâmo pisanje, a ono što se razvija i što je važno jest samo pisanje. I stoga je knjigu koju ne nosi priča teže shvatiti, jer odmah dolazimo do pisanja. Ima mnogo čitatelja koji to odbijaju, jer ih ne zanima, udubiti se… oni više vole ilustraciju, da se vratimo usporedbi sa slikarstvom. Od slikarstva ljudi često traže ilustraciju, nešto što sliči životu. Čim uklonimo tu stranu, čim slikarstvo postane apstraktno, dolazi do nerazumijevanja, čak i odbijanja. Činjenica da ne pričamo neku priču, pa makar bili daleko od apstraktnog pisanja, može također otežati pristup. No, meni je to zanimljivije zato što je naglasak stavljen na način pisanja. I pored toga ne teoretiziram mnogo o svom načinu pisanja. Nemam dojam da razrađujem neku teoriju.

Što čini sadašnje vrijeme

Je li važno da postoji i da se održava određena pobuda, da pripovjedač slijedi određenu pobudu?

– Da, to je važno. Mora postojati svojevrsna istovjetnost pobude, stila, tona.

U vašim romanima ima mnogo smiješnih prizora, prikazanih s ironijom, sa simpatijom, ali također s određenim odmakom. Postoje proturječna ponašanja…

– Volim smiješne prizore. Često se zanimanje može održati šaljivom situacijom, i ako je to uspješno, onda time razvijamo i održavamo cijeli prizor. Događa mi se da načinim opise likova gledane izvana, da općenito postoji potpuna odvojenost između pripovjedača i drugih likova, koji su često prikazani na način da se istakne njihova smiješna strana. No, i pripovjedači također znaju biti proturječni. U *La Télévision* pripovjedač uopće nije od onih moralizatora koji kažu da treba prestati gledati televiziju, i jasno se vidi da je on također gleda…

Čitajući* La Télévision *stekao sam dojam da je riječ o nekoj vrsti ogleda o raznim načinima gledanja, posredstvom televizije ili kroz prozor, ili posredstvom pogleda nekoga drugog, te o tehnološkim potporama gledanju pomoću slikarstva, računala, knjige…

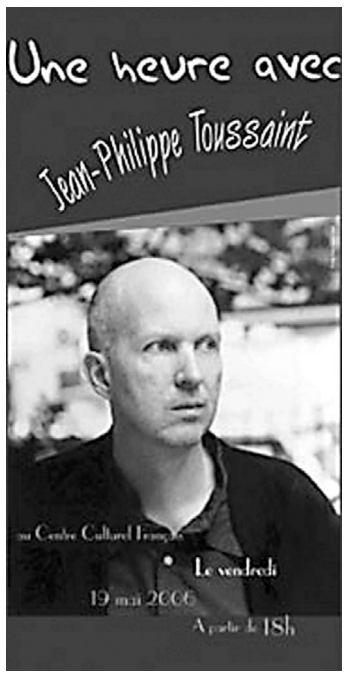
– Zapravo me također zanima, govoriti o aktualnom događanju, napisati knjigu o svome vremenu. Televizija je dio našeg vremena, gotovo da je pomalo i zastarjela, ali još uvijek je veoma svježa. Dodavanjem informatičkih elemenata, na primjer, također možemo učiniti da se knjiga događa u našem vremenu, da bude suvremena, aktualna književnost. Ne nastojim rekonstruirati neku epohu, čak ni nedavnu. Ne bi mi palo na pamet da radnju knjige smjestim u pedesete godine, ili šezdesete, ili dvadesete ili u devetnaesto stoljeće. Za mene je veoma važno biti smješten u sadašnjosti i osluškivati ono što se događa, ići u korak s vremenom. U *La Réticence* sam malo odstupio od toga, malo sam se udaljio od svijeta. *La Salle de bains* je, iako također odstupa, ipak bila knjiga koja je govorila o tadašnjem vremenu. Kritičari su čak u njoj prepoznali tipični karakter jednog vremena, jedne generacije koja bila na odlasku. S *La Télévision* želio sam razmisliti o tome što čini sadašnje vrijeme. Za mene je važno razmišljati u skladu s vremenom. Doduše, knjiga ima vrlo malo veze s ogledom, tek je nekoliko takvih pokušaja pomiješano s fikcijom.

Ali uglavnom na neangažirani način? Začudilo me kad sam vidio da ste diplomirali političke znanosti.

– Da, nema sociološke ili društvene analize. No ipak je velika pažnja usmjerena na sadašnjost, iako nastojim izbrisati svaki društveni i politički kontekst, jer smatram da on baš ne ide dobro uz književnost. To me uopće ne privlači. Među ostalim primjerima, jedina knjiga koja me zanima s toga gledišta jest Musilov *Čovjek bez svojstava*, koja obuhvaća cijelo to razdoblje. Ali istovremeno, to je pomalo dosadno…

Stranac, ali ne i izgubljen

Govorimo malo o Japanu. Tamo ste bili već dva puta u četiri mjeseca u vili Kujôyama, u Kyotu. Kakvi su vaši dojmovi u cjelini, koji je vaš odnos prema Japanu?



– Prvi sam put tamo proveo tjedan dana i nisam mnogo vidio, bilo je to pomalo neodređeno. Odvijalo se između moje hotelske sobe i ovog ili onog prijema, u siječnju '94. Imao sam mnogo razgovora, prijema, bio sam veoma dobro primljen, ali nisam doista upoznao Japan. Bio je to čudan boravak, mogao je biti u Cannesu ili bilo kojemu drugom gradu. Dok sam živio u Kyotu, počeo sam pomalo lutati ulicama i ići u restoran posve sam. Nakon četiri mjeseca veoma mi se sviđalo upravo to da se malo izgubim. Imao sam osjećaj da uopće nisam izgubljen, da se osjećam veoma dobro, na sigurnom. Govorio sam sebi da će se sve srediti.

Ako se to ispriča u Parizu, "izgubljen u Japanu, to je moralo biti strašno!". Ali to uopće nije bilo tako. U svakodnevnom životu postoji veliko poštovanje, izvjesna distanca koja mi odgovara. To je veoma ugodno. Ne osjećam tjeskobu, koju na primjer u Parizu mnogo jače osjećam. Kad ulazim u restoran osjećam se mnogo neugodnije u Parizu nego ovdje, dok bi normalno trebalo biti suprotno. To mi donosi unutarnji mir, dok tumaram po Japanu. Posebice u Kyotu. Stranac sam, ali nisam izgubljen. Volim osluškivati svijet, sve te ljude, ovdje i u drugim gradovima, i Zemlju u svemiru, dok se većina ljudi u Parizu ništa ne pita. Suviše su zatvoreni u same sebe, njihov je obzor zamračen.

Uostalom u* La Réticence *ili u* La Télévision *ponovo nalazimo stanje izmještenosti…

– Da, toga je bilo od samog početka. U La Salle de bains, na primjer. Dok sam pisao tu knjigu, prvi put sam bio napustio Pariz. Proveo sam dvije godine u Alžiru i činilo mi se zanimljivim govoriti o Parizu. I zbog toga je to bio osobit pogled na Pariz, te se prvi dio knjige zove "Pariz", iako lik ne napušta svoj stan. Vidi se nešto Pariza kroz prozor. Čak i lik koji ide u Veneciju nikada ne izlazi, i od Venecije se također ne vidi ništa. Osim velike robne kuće, posve tipične, koja bi mogla biti bilo gdje. Ima vrlo malo opisa. Ne bih bio dobar pisac turističkih vodiča, ili bih tada govorio o svojoj sobi, mini-baru, ali s malo zanimanja za pouku i ono što se ne smije propustiti u gradovima. Ja to uvijek propustim. Ne tražim ono egzotično ili senzacionalno, naprotiv. U Japanu sam pisao tekstove za časopis *Subaru*, i oni su u tom stilu. Japan tretiram na način da bježim od svega što bi moglo biti predodžba o Japanu, ili tako da pozornost posvećujem posve običnim stvarima…

Postoje li neke kulturne ili društvene tradicije u Japanu koje su vas privukle?

– Pročitao sam nekoliko knjiga o japanskoj civilizaciji, o religiji. Sve me to zanima, ali nisam stručnjak. Prilično slabo poznajem suvremenu književnost…

Japanski se čitatelji veoma zanimaju za vaše romane. Možda je razlog u tome što vi pišete dosta slično nekim mladim japanskim autorima koji odbijaju velike teme iz tradicije…

– Ne znam kako bih objasnio zanimanje Japanaca za moje tekstove. Pretpostavljam da u njima prepoznaju neke svoje preokupacije, osjećaje… Prilično sam uvjeren da bi se taj ogoljeni pristup, istovremeno svakodnevan i veoma metafizički, mogao povezati s određenim načinom gledanja na stvari u Japanu.

Metafizika u romanu

Metafizički pristup je više negativan, šupalj, zar ne? To je odsutnost…

– Ne, u *La Salle de bains* se primjerice nalazi cjelovito razmišljanje o vremenu i smrti, povezano s veoma konkretnim stvarima, prizemnim. Tome pristupam obzirno, gotovo oklijevajući, ali to ne sprječava postavljanje velikih pitanja. No, time se malo bavim. To su pitanja o kojima treba raspravljati filozofija. Književnost ih, prema mome mišljenju, može načeti, ali ne i obrađivati, te neću napisati "traktat o vremenu". Koliko god su sociologija i politika potpuno odsutne iz mojih knjiga, toliko su filozofija i metafizika, ne obrađene, nego prisutne u njima. To je veoma važan aspekt, inače bi ostala tek ispraznost, ili praznina. To je važno, to obogaćuje pogled.

A u* La Réticence *također, iza policijske parodije nalazimo poigravanje strahom od smrti?

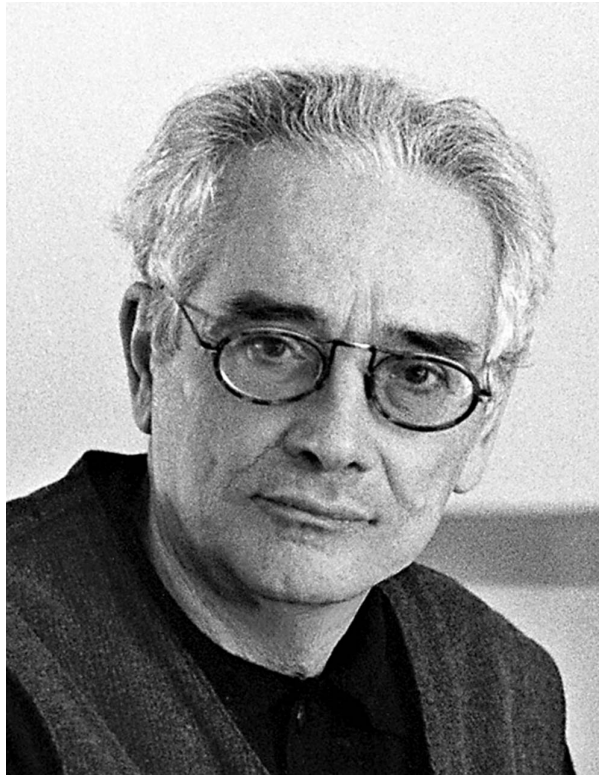
– Da, postoji ta mrtva mačka koja se vraća, ta zrcala koja ne pokazuju odraz, strah, tjeskoba, ali ima mnogo neizrečenoga. U *La Réticence* nesumnjivo za neke ima previše elemenata koji nedostaju. No, za one koji razmišljaju, koji žele nešto rekonstruirati, ima ih sasvim dovoljno.

S francuskoga prevela Snježana Kirinić.
Objavljeno na www.berlol.net/foire/fle98to.htm

Marcel Bénabou

Warren Motte

Bénabouove knjige nemoguće je klasificirati – nisu ni memoari, ni romani, ni ispovijesti, ni autobiografije; one istražuju sam čin pisanja i čitanja knjiga, tragajući za konačnom Knjigom



Kada bismo vjerovali onomu što kaže Marcel Bénabou – a ima li jasnije poruke od naslova njegove prve knjige *Zašto nisam napisao ni jednu svoju knjigu* (*Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*) – zasigurno bismo bili očajni zbog toga što ga uopće čitamo. Dakle, prvo načelo benabujskih studija bilo bi: *nikada, ali baš nikada* ne vjeruj na riječ Marcelu Bénabou. Jer, nasuprot onomu što kaže Bénabou, postoje, zasad, tri takve knjige. I ljudi ih čitaju. Zapravo, zna se da su neki ljudi zalutali u knjige Marcela Bénaboua i nikada se nisu vratili. Prema tome, drugo (i posljednje) načelo benabujskih studija glasi: dok čitaš Marcela Bénaboua, ne zaboravi baciti iza sebe šarene kamenčiće – a ne mrvice! – i čuvaj se kućica od slatkiša. Također, bilo bi dobro da pritegneš svoje najčvršće gojzerice, budući da su čitateljske staze koje je u svojim knjigama zacrtao Bénabou vjetrovite, krševite, i stalno vas vraćaju tamo odakle ste krenuli. Bez obzira na sve drugo čime se naizgled bave, sve knjige Marcela Bénaboua u osnovi govore – pa, o knjigama. One su zabavno opsesivne u svojem inzistiranju na toj temi, a autorski glas u svim trima knjigama obilježava iskrenost, i iskreno razoružavajuća – dvoličnost. To su osebujne knjige, koje je napisao osebujan pisac za osebujne čitatelje; one nude osvježenje u doba kad naracija, u svim žanrovima i medijima, često upada u sladunjavo samozadovoljstvo.

O čitanju i nezadovoljstvima čitanja

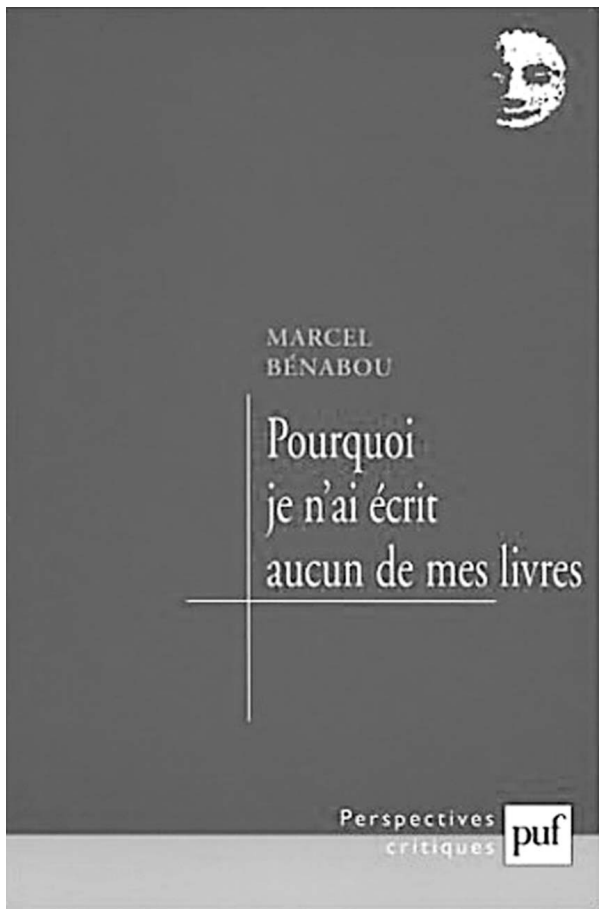
Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres, prvi put objavljena u Francuskoj 1986., kontinuirana je meditacija na omiljenu temu postmodernizma – nemogućnost-pisanja-knjige. Premda tu (na način koji će čitatelj ubrzo prepoznati kao tipično benabujski) ta meditacija poprima oblik parodije, kritike ostvarene prepredenim nanošenjem slojeva ironije u kojoj svaki sljedeći sloj propituje i karnevalizira prethodni. To je knjiga koja stalno započinje, u kojoj je sve uvodno, liminalno, preliminarno. Stranica koju je Bénabou označio eksplicitno kao "Prvu stranicu" pojavljuje se negdje u tekstu, baš kad smo pretpostavili da je početak iza nas i da smo u žiži zbivanja. Iz te perspektive, čitanje Marcela Bénaboua ponekad sliči hodanju po mokrom cementu. No možda je to jedna od Bénabouovih poruka o pisanju: prema njegovu mišljenju, u toj je aktivnosti riječ o počecima, a ne o završecima. Dakle, knjiga *Zašto nisam napisao ni jednu svoju knjigu* čita se kao uvod u mnogo dulju knjigu, moguću ili virtualnu knjigu, onu koju je nemoguće napisati. U svakom slučaju, to je jedna od najzanimljivijih – i najzabavnijih – knjiga objavljenih u Francuskoj u posljednjih dvadeset godina; i u znak priznanja dobila je prestižnu Nagradu za crni humor Xaviera Fornereta.

Dok se *Zašto nisam napisao ni jednu svoju knjigu* usredotočuje na pisanje, *Baci ovu knjigu dok još možeš!* (*Jette Ce Livre Avant Qu'Il Soit Trop Tard*), iz 1992., knjiga je o čitanju i nezadovoljstvima čitanja. Ona dočekuje svoje čitatelje sljedećim nadahnutim riječima: "Hajde, baci ovu knjigu. Ili još bolje, šutni je što dalje možeš. Odmah. Prije nego što bude prekasno. Takva odluka je, vjeruj mi, za tebe jedini izlaz". Kada preživi tu strašnu inicijaciju, čitatelj koji je voljan krenuti dalje otkrit će da je priča posvećena uroti (prilično neizbježnoj lažnoj uroti), koja ovisi o čitanju vrlo neshvatljiva teksta. Takva situacija osigurava slasnu hranu za najgoru vrstu čitateljske paranoje. Možda je najbolje pristupiti joj kao perverznom krimiću, u kojemu je čitatelj i žrtva i zločinac.

Nezavršena knjiga kao žanr

Izvorni Bénabouov naslov za knjigu *Jakob, Menahem i Mimoun: obiteljski ep* (*Jacob, Ménahem et Mimoun: une épopée familiale*), iz 1995., glasio je *Čovjek uvijek piše*

Dok se *Zašto nisam napisao ni jednu svoju knjigu* usredotočuje na pisanje, *Baci ovu knjigu dok još možeš!* knjiga je o čitanju i nezadovoljstvima čitanja. Ona dočekuje svoje čitatelje sljedećim nadahnutim riječima: "Hajde, baci ovu knjigu. Ili još bolje, šutni je što dalje možeš. Odmah. Prije nego što bude prekasno"



Bénabou smjera "napisati nezavršenu knjigu, knjigu koju je nemoguće završiti, ne uslijed moje nesposobnosti, nego kao autentičan književni žanr sa svojim normama i pravilima"

istu knjigu, što su izdavači odbili. Šteta, jer bi taj naslov izveo zanimljiv – i krajnje benabuovski – komentar teksta na koji se odnosi, upozoravajući s jedne strane na jednostavnost i naivnost, a s druge na gestu najnečuvenije obmane. Naposljetku se pokazalo da je knjiga *Jacob, Ménahem et Mimoun* prilično drukčija od ostalih Bénabouovih knjiga. On nam govori da želi napisati priču o svojoj obitelji, i o svojem obiteljskom okruženju, dok je to još moguće učiniti prije nego što vrijeme, udaljenost i druge priče izbrišu tragove te priče. Unatoč samome sebi, usprkos svojim najplemenitijim nakanama, Bénabou završava pišući knjigu o samome sebi. Ta vrsta narcizma koja hrani njegovo pisanje i potiče da ono tako blještavo plamti predmet je kojemu se pristupa s velikom dozom humora, dok Bénabou stalno iznova počinja grijeh egoizma, valjajući se besramno u njemu kako bi nas zabavio. Ipak se povremeno može vidjeti kako ozbiljnost njegove namjere proviruje i s vremena na vrijeme zauzima središnje mjesto, dok Bénabou ljubazno opisuje što zaista smjera u toj knjizi: "Napisati nezavršenu knjigu, knjigu koju je nemoguće završiti, ne uslijed moje nesposobnosti, nego kao autentičan književni žanr sa svojim normama i pravilima".

O knjigama Marcela Bénaboua korisno je razmišljati kao o ciklusu (i za sada barem kao o trilogiji), budući da imaju mnogo zajedničkih osobina, i budući da svaka knjiga pronalazi svoje najbogatije značenje u kontekstu te cjeline. Čini se da naslovi koje bira za knjige, ako mislimo na izvorni naslov knjige *Jacob, Ménahem et Mimoun,* govore upravo to, u onoj mjeri u kojoj postoji spretna progresija od prvog prema drugom te trećem liku. Osim toga, riječ "knjiga" pojavljuje se u svim trima naslovima. I to je prilično sretan odabir, inače bi te knjige bilo nemoguće klasificirati prema žanru: nisu ni memoari, ni romani, ni ispovijesti, ni autobiografije – Bénabouovi tekstovi ne mogu se opisati našom standardnom taksonomijom tako da se vraćamo osnovnom terminu – "knjiga". Ako to učinimo, ima nas upravo tamo gdje to želi, uhvaćene izravno u potke njegove veličanstvene opsesije knjigom. No, tko je onda ta veličanstveno opsjednuta osoba?

Tajnik Oulipoua

Marcel Bénabou rođen je u staroj, otmjenoj, velikoj sefardskoj obitelji u Meknèsu, u Maroku 1939. Kada mu je bilo sedamnaest, otišao je studirati u Pariz, prvo u licej Louis-le-Grand, zatim u Ecole Normale Supérieure. Doktorirao je na rimskoj povijesti na Sorboni i godinama predavao taj predmet na pariškom sveučilištu. Deset godina prije nego što nam je pokušao reći da nije napisao ni jednu od svojih knjiga, objavio je eruditsku historiografsku knjigu pod naslovom *Afrički otpor romanizaciji* (1976.). Godine 1969. pridružio se roir de Littérature Potentielle/Oulipou – udruzi za potencijalnu književnost – skupini matematičara i pisaca koju su osnovali Raymond Queneau i François Le Lionnais i koja se bavila proučavanjem književnih oblika; djelovao je u toj skupini kao izvršni tajnik do 1970.

Nedvojbeno, bratstvo genija u Oulipou pomoglo je dotjerivanju pojedinosti Bénabouove opsesije i uputilo je u smjeru prisutnom u njegovim knjigama. U Bénabouovu pisanju jako je važno pitanje *potencijalne* književnosti. Razmišljajući o tome kako bi knjiga mogla biti napisana, govoreći figurativno (i često doslovce) u kondicionalnom obliku, Bénabou postupno gradi hipotetski književni spomenik, Knjigu. To se ne odnosi ni na Mallarmeovu idealnu Knjigu ni na Knjigu dragu kabalistima – premda obje te tvorevine prožimaju Bénabouovo razmišljanje. Bolje rečeno, njegov profil postaje jasan, da tako kažem, kroz čežnju knjige za Knjigom. To znači, kada pisac – bilo koji pisac, no to je najočitije kod Marcela Bénaboua, s obzirom na razmetljivost kojom izlaže taj proces – teži napisati savršenu knjigu, ta želja, premda stalno i neizbježno frustrirajuća, svjedoči ništa manje nego potencijalno postojanje Knjige. U ovom slučaju, prilično udaljene od bilo kakvih materijalnih posljedica takvih težnji. Ipak, opijeni eterom tog hipotetskog ideala, ne zaboravimo da su Bénabouovi bolni posrtaji prema Knjizi do sada proizveli (hoće li čuđenje ikada prestati?) – tri knjige. I svaka od njih, premda ne uspijeva biti Knjiga nad Knjigama, može biti prilično opravdano opisana kao knjiga o knjigama.

Citati, aluzije, raznovrsne književne reference bojaju Bénabouovo pisanje do stupnja na kojemu se rugaju našem uobičajenom poimanju intertekstualnosti. Ne možeš se okrenuti i pljunuti na knjige Marcela Bénaboua a da ne pogodiš uglednog predstavnika kanona Zapadne književnosti. Kako bih skicirao nepregledanost književnih područja na kojima Bénabou zasniva svoje knjige (i također, priznajem, iz čistog zadovoljstva zbog nabrajanja), dopustite mi da izlistam imena koje citira, bilo eksplicite bilo aludirajući: biblijska knjiga *Propovjednik*, Homer, Ezop, Pitagora, Sofoklo, Euripid, Sokrat, Platon, Aristotel, Demosten, Epikur, Ciceron, Vergilije, Livije, Seneka, Martial, Tacit, Tertulijan, Apulej, Plotin, Sveti Augustin, Moses Maimonides, Dante, Abraham Abulafia, Annius iz Viterba, Rabelais, Bonaventure des Périers, Scève, Ronsard, Montaigne, Francis Bacon, Shakespeare, François Maynard, Hobbes, Descartes, Corneille, La Rochefoucauld, La Fontaine, Pascal, Spinoza, Boileau, Racine, La Bruyère, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, Lessing, Chamfort, Georg Christoph Lichtenberg, de Sade, Louis-Sébastien Mercier, Goethe, Joseph Joubert, Jean Paul, Chateaubriand, Hölderlin, Walter Scott, Novalis, Schelling, Schopenhauer, Stendhal, Alfred de Vigny, Heinrich Heine, Delacroix (*Dnevnik slikara*), Balzac, Hugo, Dumas stariji, Gogolj, Poe, Michel de Guérin, Musset, Thackeray, Herman Melville, Henri Amiel, Baudelaire, Flaubert, braća Goncourt, Jules Verne, Edmond About, Émile Zola, Thomas Hardy, Odilon Redon (njegov *Diary*), Mallarmé, Henry James, Nietzsche, Verlaine, Lautréamont, Huysmans, Pierre Loti, Isaac Leib Peretz, Rimbaud, Joseph Conrad, Sholem Aleichem, Jules Laforgue, Jules Renard, Miguel de Unamuno, Israel Zangwill, Rudyard Kipling, H. G. Wells, Julien Benda, Gide, Proust, Valéry, Alfred Jarry, Thomas Mann, Rilke, Raymond Roussel, Apollinaire, Amédée Achard, Jean Jalabert, Max du Veuzit, braća Tharaud, Edmond Fleg, James Joyce, Franz Kafka, Jean Paulhan, György Lukács, Maurice Sachs, Pierre Benoit, Pierre Jean Jouve, Pierre Reverdy, Franz Werfel, Jean Cocteau, Walter Benjamin, Antonin Artaud, Georges Bataille, Jorge Luis Borges, Henri Michaux, Michel Leiris, Raymond Radiguet, Raymond Queneau, Jean-Paul Sartre, Paul Nizan, Maurice Blanchot, René Char, Simone de Beauvoir, Jean Genet, Malcolm Lowry, Cioran, Lawrence Durrell, Edmond Jabès, Maxence van der Mersche, Albert Camus, Roland Barthes, Louis Althusser, Josefina Vicens, Italo Calvino, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida i Georges Perec.

Anatomija čitanja

No dobro. Suočeni s takvim nizom, mogli bismo postaviti nekoliko pitanja. S obzirom na opseg, širinu i ugled "drugih" u Bénabouovim knjigama, ima li u njima dovoljno "Bénaboua" da bismo ih mogli smatrati doista njegovima? Je li ta intertekstualna panorama pozadina ili ono što prethodi?

Služi li ona tome da podrži, opravda i *autorizira* Bénabouovo pisanje ili da ga naprotiv poništi, poput književnog tsunamija? Nipošto ne izbjegavajući ta pitanja, Bénabou ih je postavio prvi. Diveći se književnoj tradiciji, uvjeren je da je uvijek ili prerano (zbog toga što pisac još nije dovoljno zreo) ili prekasno pisati (zato što su to već učinili drugi, i to bolje). Suočen s klasičnim izborom – pisati ili živjeti, otkriva da nije sposoban ni za jedno, te razmišlja o povlačenju u književnu šutnju.

No, čitajući Bénaboua, možemo otkriti alternativne puteve djelovanja, makar bili neznatni, puteve koji nam mogu malo pomoći – a i samome Bénabou. Velik dio njegova djela moguće je čitati kao anatomiju čitanja; a u središtu toga nazire se potraga za idealnim Čitateljem.

"Nije li pravi čitatelj onaj koji je sposoban izgraditi mjesto na kojemu disperzija preuzima značenje?", pita Bénabou, tipično maskirajući zabranu pod krinkom upita. I ta je zapovijed odvratno velika za svakog čitatelja koji nije idealan. Premda u tome i jest poanta: mi nismo Čitatelji ništa više nego što je Bénabou Pisac. Ili bolje rečeno, mi smo Čitatelji onoliko koliko je Bénabou Pisac. Prema Marcelu Bénabou, riječ je upravo o spornoj, ali iznimno rječitoj dinamici, o igri knjige i Knjige, pisca i Pisca, čitatelja i Čitatelja, o književnosti koja preuzima bilo koje značenje kojemu se možemo nadati. Prepoznavši to, nudi nam divlji rasipnički ugovor koji nam obećava potpunu slobodu u književnom činu, uz uvjet da mu se bezrezervno pridružimo u igri – to jest, u radu.

S engleskog prevela Sanja Kovačević
Objavljeno na www.centerforbookculture.org/context/no10/motte.html

Temat priredio Zoran Roško

Seksualna želja i strahovanje

Steven Shaviro

Predivna pripovijest o crnom gej pjesniku koji se ne može pomiriti sa svojom seksualnošću i čiji seksualni život slijedom toga uglavnom ostaje nekonzumiran. To je također knjiga o ironijama i razočaranjima književnog života, marginalnom statusu pjesnika (i poezije) u suvremenom američkom društvu, kao i o načinu na koji se rasa križa s rodom i seksualnošću, o usamljenosti, ludilu i nužnosti mirenja s vlastitom smrtnošću

Samuel R. Delany, *Dark Reflections*; Carroll & Graf, 2007.

Predivna nova knjiga Samuela Delanyja *Dark Reflections* nešto je poput inverzije njegove "pornotopijske" knjige poput *The Mad Man* ili metapornografske poput *Phallosa*. Jer *Dark Reflections* pripovijeda priču o crnom gej pjesniku Arnoldu Haweyju, koji se ne može pomiriti (dok ne bude previše prekasno) sa svojom seksualnošću i čiji seksualni život slijedom toga uglavnom ostaje nekonzumiran. To je isto tako knjiga i o mnogim drugim stvarima: ironijama i razočaranjima književnog života, sumnjivoj prirodi izdavačke industrije, krajnje marginalnom statusu pjesnika (i poezije) u suvremenom američkom društvu kao i o načinu na koji se rasa križa s rodom i seksualnošću. A također je o usamljenosti, ludilu i nužnosti mirenja s vlastitom smrtnošću. No, najoštriji fokus knjige je na seksualnoj želji, te na strahovanju.

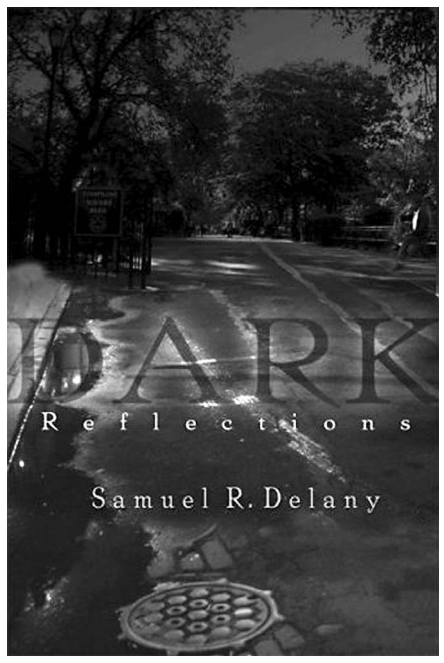
Pretpostavljam da je jadikovanje za polu-proživljenim životom samo po sebi neka vrsta književnog žanra. No, Delany, kao i uvijek, ima jedinstveni pogled na ono što bi se moglo činiti uobičajenom temom. Jer Arnold nije "gušen" u bilo kojem psihoanalitičkom smislu te riječi. Cijelo je vrijeme sasvim svjestan svojih želja; i ne odriče ih se, koliko god ih se najprije bojao, a poslije je izmučen izglednošću pokušaja da se ponaša prema njima. "Unutarnja homofobija" također nije baš točan pojam za Arnoldovo stanje. On ne mrzi samoga sebe, ne mrzi ono što jest, niti osjeća da ga vode porivi koje se ne usuđuje priznati ili za koje misli da će ga osuditi. On se samo osjeća, pa, nelagodno: nelagodno u javnom priznavanju svoje homoseksualnosti u vrijeme kada je to zaista opasno; a poslije, kada postojanje aktivne (a ponekad i aktivističke) javne gej kulture nudi određenu obranu od tih opasnosti, osjeća se nelagodno u proživljavanju svog života u javnosti, kao neke vrste spektakla.

Arnolda se također ne može dijagnosticirati kao nekoga kome manjka hrabrosti da živi potpuno – na način T. S. Elliotova Prufrocka: "Usuđujem li se pojesti breskvu?" (a sjetite se da je i sam Eliot bio neka vrsta prikrivena slučaja). Umjesto toga, na trenutke je Arnold (ako išta) pretjerano velikodušan i impulzivan, kako je prikazano u srednjem dijelu ovoga trodijelnog romana (kreće se unatrag u vremenu, od početne priče o Arnoldovoj srednjoj i starijoj dobi, do zaključnog odlomka koji se vraća u njegovu mladost, njegovim formativnim iskustvima, njegovom seksualnom buđenju). Srednji dio sadrži neke od najbolnijih zapisa čitave Delanyjeve karijere: pripovijeda kako se Arnold pristaje oženiti mladom bjelkinjom beskućnicom koju jedva poznaje i koja je (kako se ispostavlja) zaista luda – ili je dovedena do ludila, kako "pravi američki proizvodi" uvijek i jesu (da citiram jednog drugog velikog američkog pjesnika). Posljedice tog impulzivnog, ali ne i seksualnog braka kobne su – iako također pružaju materijal za velik dio Arnoldove najbolje poezije. Umjetnost je često hranjena užasom i tragedijom, iako zasigurno ne "iskupljuje", ne "oplemenjuje" niti "nadoknađuje" takvu tragediju.

Propušteni susreti

Ako išta, *Dark Reflections* je knjiga o tužnim posljedicama ogorčene samosvijesti – iako, suprotno tradicionalnim (devetnaestostoljetnim) obradama te teme, problem nije svojstven baš samosvijesti, nego je određen svojim socijalnim, kulturnim i političkim okolišima. Arnold je hiper-svjestan i toga da je gej, i toga da je crn, u Americi, a i diskriminacije koja se obično povezuje s oboje. To je samo još naglašeno činjenicom da je obrazovan i profinjen i osjećajan – što je stereotip često pripisivan gej muškarcima, i upravo suprotan stereotipu često pripisivanome crnim muškarcima i ženama. Knjigu proganja zlobna rasistička primjedba koju je iznio Wallace Stevens na banketu za Pulitzerovu nagradu 1950., reagirajući na osvajanja nagrade za poeziju knjige Gwendolyn Brooks; Delany piše u zaključnoj *Povijesnoj bilješci* da je ta primjedba "refren ne samo u čitavoj ovoj priči, nego i u umu bilo kojeg crnog pisca/spisateljice koji razmišlja o mogućnosti da bude nagrađen ili priznat u Americi".

Zapravo, Arnold je zaokupljen pitanjem priznanja; donekle tašto i pompozno sklon je zamišljati sebe kao objekt pomnog proučavanja budućeg biografa, što je posljedica i nagrada za to što je postao slavan kao pjesnik. No, naravno da pjesnici u današnjoj Americi ne postaju slavni – i Arnold se mora suočiti s činjenicom da su njegova djela objavljena samo u malim izdanjima, uglavnom kod malih nakladnika, i da ih se općenito ne može naći u bilo kojoj knjižnici. U doba svoje starosti – opisanome u prvom dijelu knjige – Arnold je siromašan i uglavnom bez društva i prijatelja. Tako je usamljen da mu čak sasvim promiče 11. rujna (unatoč tome što živi



na Manhattanu, ali nema ni prijatelja ni televizije, pa ne doznaje za napade sve do sljedećega dana). Godinama prije, kako je prepričano u završnom poglavlju romana, Arnoldu isto tako promiču "pobune" u Stonewallu ili protesti 1969. – bio je stalni posjetitelj tog bara prethodne godine, ali u cijelosti propušta događanja koja su Stonewallu dala njegovu povijesnu važnost. (Međutim, Delany nas podsjeća da je Stonewall bio uglavnom "bar crnih i Hispano gejeva" – što je činjenica koja se često ispušta iz službenih gej povijesti.)

Osjećaj "propuštenog susreta" ključan je za Arnoldovu povijest i najbolji je ključ za njegov neuspjeh da živi život kakav je mogao živjeti. U posljednjoj trećini knjige, vidimo Arnolda u Stonewallu, s crnim, gej muškim prijateljima i barem osjećajem zajednice u nastajanju; ali, takve za koju se čini da nestaje kako Arnold stari. A knjiga završava prosvjetljenjem koje je i estetski i erotski važno: vraća Arnolda natrag do ključne točke preokreta, iz ranog razdoblja odraslosti, kada su se (razumljivi) strah i ogorčeni osjećaj izolacije pokazali snažnijima od želje, postavljajući ga na put njegove kasnije usamljenosti i frustracije. To je gotovo sartrovski trenutak egzistencijalnog izbora: i Arnold donosi "pogrešnu" odluku, osuđujući samoga sebe na kasniju nelagodu i neslobodu. Kao da je Arnoldu ponuđen pogled na dilejnijevsku "pornotopiju" – ali je njome bio pretjerano prestrašen, u društvenoj klimi pedesetih daleko drukčijoj od one boemske koju je sam Delany (kako je prepričano u njegovim memoarima *The Motion of Light in Water*) pronašao svega nekoliko godina poslije u East Villageu. U svakom slučaju, Arnoldovo estetsko-erotsko prosvjetljenje, s kojim knjiga završava, obnavlja prošlost u gotovo prustijanskom smislu – ali (drukčije nego kod Prousta) da je time ne iskupljuje. Upravo se propušteni susret vraća, sa svojim stvarnim osjećajem mogućnosti i nade, ali i sa smrtnom sviješću da su ta mogućnost i nada protraćeni.

Obilježenost drugima u najdubljoj intimi

Već sam i prije pisao o tome kako Delany, gotovo jedinstveno među piscima posljednje polovice 20. stoljeća (ili dulje) predstavlja viziju seksualnosti i seksualne "neumjerenosti", uključujući

Arnold donosi "pogrešnu" odluku, osuđujući samoga sebe na kasniju nelagodu i neslobodu. Kao da je Arnoldu ponuđen pogled na dilejnijevsku "pornotopiju" – ali je njome bio pretjerano prestrašen, u društvenoj klimi pedesetih daleko drukčijoj od one boemske koju je sam Delany pronašao svega nekoliko godina poslije u East Villageu

i stvarna tjelesna trošenja i projekciju, onkraj mogućnosti, ekstravagantnih seksualnih fantazija, što ipak nije organizirano oko zamornih tema "transgresije" i "nemogućnosti". U *Dark Reflections*, Delany zapravo piše korelacijski o poricanju takve vizije ili neuspjehu da je se ostvari, što ipak nije organizirano oko uobičajenih tema histerične represije i puritanske žeđi za osporavanjem (ili oko "opscenog nad-jaova užitka") s kojima su slobodoumni mamili svoje suparnike posljednja dva stoljeća. To ne znači samo reći (prilično očito) da Arnold nije T. S. Eliot, nego znači i zabilježiti koliko je duboko osobno implicirano u nadosobnom ili socijalnom. To ne znači da je sebstvo generičko, stereotipno, samo popratni proizvod ili epifenomen ili pak strukturalni učinak neke vrste socijalnog "uvjetovanja" ili (nešto sofisticiranije) "kodiranja"; nego prije da je najdublja pojedina, privatna i nedjeljiva dubina nečijeg vlastitog bića mjesto gdje je čovjek najdublje obilježen svojim vlastitim susretima s drugima (i slučajnim, osobnim susretima, i općenitijim društvenim koji su povezani s prioritetom roditelja, jezika, običaja i predrasuda itd.). Ta vrsta prethođenja ne može biti stvarno opisana bilo sartrovskim pojmovima bića osuđenog na slobodu, bilo lakanovskim pojmovima velikog Drugog – iako se obje te teorije odnose na njezine aspekte.

Dark Reflections nam zaista nudi profinjeno izvješće o postanku i održavanju subjektivnosti, i o tome kako stvari poput roda, seksualnosti, rase i klase utječu na nju na najdubljoj razini (bez da je time i "određuju") – osim što ta teorija ne može biti apstrahirana iz slučajnosti i osobitosti samoga Arnolda Hawleyja, fiktivnog protagonista koji je, u Delanyjevoj narativnoj konstrukciji, utjelovljuje i projicira. Što je, naravno, ono što čini knjigu djelom fikcije a ne teorije, nečega što je veće od onoga čega je primjer i nesvedivo na nj – što je, mislim, ono što zaista tražimo u velikim djelima fikcije.

S engleskoga prevela Lovorka Kozole

Marijan Molnar

Tijelo kao naboj praznine

Suzana Marjanić

S likovnim umjetnikom Marijanom Molnarom razgovaramo o njegovim akcijama, akcijama-agitacijama i performansima, kao i o zooetici te konceptu "demokratizacija umjetnosti", a u povodu prezentacije njegova projekta *Prevođenje: isto i različito*, održane 6. lipnja 2007. u Showroomu Galerije Nova (Zagreb)

Zanimaju me vaša bioetička razmišljanja u povodu vašega projekta* Reka – Zagreb: dvije ulice, dva mjesta, dvije sudbine *(2002.) kojim ste postavili u paralelizam Prvomajsku ulicu u Reki (vaše rodno mjesto) pokraj Koprivnice i Medvedgradsku ulicu u Zagrebu. Naime, novootvorena farma za uzgoj kokoši u Prvomajskoj evocirala je u vama činjenicu da je prostor današnje Gliptoteke HAZU-a nekoć bio tvornica za preradu kože gdje se dnevno obrađivalo oko tisuću komada kože.

– U navedenom projektu suprotstavio sam dva lokaliteta, dvije različite sredine, gdje je jedna mala i na neki način na početku, grubo po nekim stvarima na onoj točki na kojoj je Mesnička ulica zajedno s tadašnjom kožarom bila na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće. Tada sam na *jumbo* plakatu, koji je bio postavljen u tom mjestu, istaknuo upitnu rečenicu: "Može li sadašnja farma kokoši postati budući prostor umjetnosti?".

Na ovoj dvostrukosti i vremensko-prostornom odmaku kao i mehanizmu društvenog potiskivanja i povijesnog zaborava, podvojenosti naše psihe i našeg odnošenja prema svijetu, gradio sam strukturu ovoga rada, naglašavajući potrebu odgovornosti i destruirajući (prokazujući) često oholi egoizam umjetnosti, njezinu samodovoljnost i koja je, u velikoj mjeri zato u svojoj epohalnoj i globalnoj ekspanziji, izgubila na vitalnoj vezanosti sa sadašnjošću i bitnim pitanjima ovoga vremena. Htio sam također istaknuti da materijalni artefakti, zgrade i predmeti prikrivaju i nose u sebi memoriju koja nije samo svijetla i koja nije samo pitanje pamćenja činjenica nego sadrži neku vrstu taloga, slojevitog nanosa tragova prošlih bića, njihove prisutnosti, "aureole" mirisa, upravo nešto slično što je Duchamp označio terminom "inframince"...

Zanima me vaše promišljanje o zoožrtvama koje još uvijek danas primjenjuje Hermann Nitsch sa svojim Orgijskim misterijskim teatrom, i to u kontekstu jednog od vašeg tematskog bloka projekta* Reka – Zagreb: dvije ulice, dva mjesta, dvije sudbine *(2002.) koji ste odredili zooetičkim konstativom: "Naš odnos prema životinji određuje našu ljudskost u budućnosti!".

– Pitanje žrtve svakako je pitanje koje me posebno zanima. Na njega gledam kao na princip koji ulazi u strategiju djela i dijalektiku poimanja smisla i besmisla svakog čina i njegova vrednovanja kao i našeg "poslanja". Ali ta se stvar ne može gledati bez izvjesne ironije i umjerenog cinizma, jer patetika nas je prečesto dodatno zavaravala i konačno dovodila do katastrofe. Životinje su u ovom radu (i drugima) samo nevina bića. Ona su tu da ih ponovo otkrijemo, sagledamo naš dug prema njima i na taj način da se vratimo sebi i sagledamo naš položaj bez licemjernog samozavaravanja.

Žrtva je uvijek anonimna

Na vašoj izložbi u Gliptoteci HAZU-a 2002. bio je, među ostalim, prikazan vaš video rad* Svitanje u Prvomajskoj, *koji razotkriva konc-logorsku unutrašnjost farme kokoši nesilica, te video rad* Svako jutro jedno jaje, *koji je strukturiran kao ironičan dnevnik kojim ste bilježili jutarnji monotoni ritual jedenja tvrdo kuhanih jaja. U kojoj se poveznici nalazi navedeno jutarnje jedenje jaja sa zooetičkom porukom o novootvorenoj farmi za uzgoj kokoši u Prvomajskoj u Reki kao životinjskom konc-logoru?

– Jedenje jaja završna je točka u beskrajnom krugu života, kako prehrambenom tako i ritualno simboličkom, a koji počinje nešenjem jajeta, potencijalnoga novoga života. Jaje je upravo simbol te savršene zaokruženosti i sitosti ovog simboličkog i prehrambenog lanca. Ali te dvije scene, iako su povezane, u biti su mehanizmima potiskivanja odvojene. Prva scena, rađanje novog života, biva monstruozno instrumentalizirana. To je scena žrtve. Ta činjenica, a da bi netko u miru jeo i uživao, nastoji se raznim strategijama zasjeniti, otkloniti iz vidokruga i čak uljepšati. Žrtva je dakle uvijek anonimna, uvijek potisnuta i predana zaboravu.

Ivica Župan u svom je eseju (usp.* Zarez, *broj 178) istaknuo da su Romi iz Kozari boka reagirali na osude talibana koje su izrekli Romi iz Žlebica, kao i na njihovo isticanje vlastita katoličanstva kao činjenice koja ih razlikuje od talibana i, nadalje, Ivica Župan ističe da se nitko od lokalnih Roma nije pojavio u Društvenom domu Kozari bok u okviru akcije/događanja* Braća blizanci u Kozari boku. *Zanima me jeste li ipak kasnije uspjeli uspostaviti kakvu-takvu komunikaciju između navedene dvije skupine Roma?

– Ne, nisam uspio. Naime, Romi iz Kozari boka su potpuno, kao što su i obećali prilikom pretprojekcije videa – održane posebno za organizaciju koja ih predstavlja – bojkotirali glavnu projekciju. Priča o Twinsima tako je postala opasna razdjelnica i unutar jedne manjine. Poslije gledanja videa, nakon nekoliko trenutaka ledene tišine, oni su jasno iznijeli svoj stav i neslaganje s prikazivanjem ovog videa. Tom prilikom nastala je žučna rasprava koja ih, međutim, nije uspjela privoljeti na pristanak. U određenom trenutku stvar je postala vrlo ozbiljna; nastale su i optužbe da se tu unosi razdor među Rome. Objašnjavao sam da to nije bila namjera, pokušavajući pojasniti na drukčiji način pojedine izjave sudionika. Na kraju su pomirljivo prihvatili da se održi projekcija i rasprava, ali bez njihovog prisustva. Tako je i bilo.

Kako se odvijao koncept demokratizacije umjetnosti sedamdesetih godina na našim prostorima? Kako je istaknula Nena Baljković (*Nova umjetnička praksa 1966.-1978., *ur. Marijan Susovski, 1978.) u okviru jedne od ideoloških pretpostavki nove avangarde u prvoj fazi dominirala je težnja demokratizacija umjetnosti; naime, tada se činilo, njezinim određenjem, "da kontradikcije što se javljaju uslijed komercijalne prirode galerijskog sistema mogu biti prevladane radikalnim estetskim programom".

Nasuprot galerijskog sustava i njegove zatvorenosti, kao mogući kanal umjetničkog djelovanja pojavljuje se "ulica". Zapravo, otvara se cijeli spektar, zajedno s novim prostorima novih mogućnosti i izražavanja i komuniciranja djela

– U to vrijeme s obzirom na svijest o nadirućoj komercijalizaciji, koja je bila rana i primitivna, na djelu su bili i zadnji oblici državno političkog usmjeravanja kretanja u umjetnosti. Nasuprot galerijskog sustava i njegove zatvorenosti kao mogući kanal umjetničkog djelovanja pojavljuje se "ulica". Zapravo, otvara se cijeli spektar, zajedno s novim prostorima novih mogućnosti i izražavanja i komuniciranja djela. O tom problemu napisao sam tekst objavljen u novinama *Prvi broj* koje je izdala Radna zajednica umjetnika. Ovim problemom bavi se i niz mojih radova iz tog vremena.

Akcije tihe subverzije

Prigodom prezentacije vašega projekta* Prevođenje: isto i različito, *održane 6. lipnja 2007. u Showroomu Galerije Nova, Nada Beroš je istaknula kako je kod vas uvijek prisutna "tiha subverzija" i pritom je podsjetila na vaš transparent* Za demokratizaciju umjetnosti *(Zagreb, zgrada SKUC-a, 1981.). Kako su namjernici reagirali na postavljanje navedenoga transparenta, odnosno, jesu li ga tumačili kao poruku prorežimske politosfere ili kao istup individualne ili kolektivne subverzije?

– Transparent *Za demokratizaciju umjetnosti* bio je zamišljen kao neka parola gotovo političkog karaktera; mene je tada zanimalo to rubno područje gdje se isprepliću umjetnost i politika. Isti iskaz/statement provlačio sam i situirao unutar različitog konteksta pa prema tome i različitog tumačenja. Ovaj iskaz imao je nešto "sklisko"; govorio je o međuodnosu sociopolitičkog i kulturnog samorazumijevanja i bio je evidentiranje kratkih spojeva i šumova koji tu postoje u točkama njihova dodira. Političari i represivni aparat bili su senzibilizirani na takav tip iskaza. Pojavljuju se u to vrijeme – kako naručeni tako isto i ilegalni – grafiti političkog karaktera. A ovaj iskaz je za promatrača bio pomalo dvosmislen: "Nije li umjetnost ipak stvar povlaštenih, uskog kruga pismenih?", pitanje je koje stoji u pritaji ovog iskaza/parole. A onda se ova rečenica odčitavala i djelomičnim brisanjem dijela rečenice. Neki su (upravo manjina) vidjeli u tome prvenstveno riječ "umjetnost", drugi pak

riječ "demokratizacija" koja je u kontekstu tog vremena bila čitana kao vapaj za demokracijom.

Osmišljavanju navedenoga transparenta "tihe subverzije" prethodila je vaša akcija-agitacija* Za demokratizaciju umjetnosti*, koju je, kako ste pojasnili u svojoj autorskoj knjizi tekstova i fotodokumentacija svojih radova* Akcije i ambijenti *(Zagreb, Naklada MD, 2002.), izveli na ondašnjem Trgu Republike 19. listopada 1979., kojom ste u okviru izložbe-akcije Radne zajednice umjetnika skupljali potpise prolaznika. Naime, u povodu navedene akcije-agitacije bilježite sljedeće: "Molio sam prolaznike, koji bi se zaustavili ispred mog rada, da se potpišu na papir A4 ispod teksta: ZA DEMOKRATIZACIJU UMJETNOSTI". Tako ste od 12 do 17 sati uspjeli sakupiti svega 45 potpisa, s obzirom na to da je velik broj prolaznika kojima ste se obratili odbilo potpisati ovaj tekst. Kakve su bile reakcije prolaznika na vašu agitaciju?

– Događanje na trgu izazvalo je tada veliki interes, ali kako su takve stvari tada bile relativno rijetke, reakcije su bile dvojake. S jedne strane, velik broj ljudi bio je sumnjičav i oprezan te je s pristojne daljine promatrao događanja. Drugi dio bili su uglavnom mlađi, koji su željeli doznati o čemu je riječ.

U slučaju moje agitacije razloga za oprez bilo je i više. Prolaznici su, s obzirom na politički prizvuk poruke, bili i pomalo zbunjeni. Uglavnom su ovaj tekst smještali u neki čisto politički okvir, sumnjičavo me gledajući i propitujući za možebitne posljedice koje ima njihovo potpisivanje. Ja sam, naprotiv, u objašnjavanju nastojao prebaciti naglasak na područje kulture i umjetnosti, naglašavajući da umjetnost nije pitanje povlaštenih, već pitanje koje bi se moralo ticati svakoga od nas, odnosno da ona treba donositi osjećaj slobode i novi neopterećeni pogled na svijet. Za mene je tada to pitanje slobode bilo veoma važno, i smatrao sam da okvir za slobodno djelovanje povezuje i nužno upućuje umjetnost na socijalno politički okvir – svijet nužde koji je uvelike neprijateljski prema svijetu slobodnog djelovanja.

Godine 1981. navedenu ste agitaciju modificirali i u akciju pisanja grafita u zagrebačkom pothodniku. Na koje ste još načine u svojim radovima aplicirali poruku "Za demokratizaciju umjetnosti"?

– Od početka bilo je zamišljeno da se ova sentenca ubacuje u različite simulirane i stvarne kontekstualne situacije. Tako je bila korištena forma ilegalnog pisanja na frekventnim mjestima (grafit na fasadi Jugoslavenskog dramskog pozorišta u Beogradu, na zidu pothodnika u blizini Velesajma u Novom Zagrebu). Zatim je izveden transparent na platnu čiji je "legalni oblik" bio ovješen na zgradi Studentskog kulturnog centra u Zagrebu, a poslije toga na zgradi galerije SKUC-a u Beogradu. Sljedeća forma bila je forma zastave koja je bila korištena kao pozadina na fotografiji objavljenoj u *Studentskom listu*. Na njoj sam bio maskiran s povezom i kapom, simulirajući slične fotografije koje su prikazivale zamaskirane predstavnike Crvenih brigada prilikom njihova predstavljanja u javnosti. Zatim je ova "zastava" bila dio instalacije zajedno sa šapirografiranim tekstom. Serija završava fotografijom gdje je ova rečenica motiv na odbačenom slikarskom platnu koje se nalazi u nekom skladištu starih stvari.

Tada ste surađivali s umjetnicima okupljenima oko Galerije Podroom i Galerije PM. Koje ste sve akcije i performanse izveli u suradnji s tim umjetničkim kolektivima?

Htio sam također istaknuti da materijalni artefakti, zgrade i predmeti prikrivaju i nose u sebi memoriju koja nije samo svijetla i koja nije samo pitanje pamćenja činjenica već sadrži neku vrstu taloga, slojevitog nanosa tragova prošlih bića, njihove prisutnosti, "aureole" mirisa, upravo nešto slično što je Duchamp označio terminom "inframince"...

Intenzivnija je bila suradnja i više aktivnosti u okviru Galerije Podroom gdje su se brzo izmjenjivale izložbe i događanja. Najintenzivniji period bio je onaj od 1977. do negdje 1983. godine. Uz radove analitičkog i procesualnog karaktera unutar različitih medija, od slike, crteža, fotografije i filma do drugih izražajnih sredstava, izvode se akcije i događanja, koje se ne uzimaju samo kao još jedan način izlaganja gotovih radova već kao specifični oblici umjetničkog djelovanja. Tako je u Zagrebu na tadašnjem Trgu Republike održana izložba-akcija Radne zajednice umjetnika, kao i u Galeriji Studentskog centra, na Filozofskom fakultetu, u dvorištu Studentskog centra, zatim u Koprivnici, na Aprilskim susretima u Beogradu, i tako dalje.

Koje ste sve ulične akcije izveli tih sedamdesetih godina?

– Mislim da je prva bila akcija *Za demokratizaciju umjetnosti* (1979.) na Trgu Republike, a koja je kasnije nastavljena u Beogradu kao i na drugim mjestima u Zagrebu. Zatim je to bio *Okvir rada* (1978.) izveden u Koprivnici, *Kontekst rada* (1980.) izveden na Filozofskom fakultetu i akcija *Da li vam se sviđa…?* (1980.) u predvorju SC-a.

Jeste li surađivali u akcijama/uličnim manifestacijama koje je priređivala Antoaneta Pasinović?

– Ne!

Radovi s vatrom: metafora i metonimija

Kako ste osmislili akciju* Paljenje papira na snijegu (1977.) *i u kojim ste još akcijama koristili element vatre?

– Vatru sam koristio u vrijeme kada sam radio sa zemljom. Sve je počelo sa zanimanjem za "elemente"; u početku zanimalo me kako su tu stvar postavili rani grčki filozofi. Nastojao sam tu tematiku i njenu četvornu strukturu postaviti na neposredan i vizualan način, eksperimentirajući i bilježeći na različite načine. Ovaj moj interes poklopio se s istovremenim interesom za vremensko i procesualno. Upravo je tu vatra bila ta strana za razliku od zemlje koja je bila za mene nešto inertno i samo u sebe zatvoreno. Tako su uz *land* art radove nastali i oni s vatrom: od paljenja papira na snijegu (vatra-voda), paljenja A4 papira i njegovog izlaganja foto papiru, paljenja A4 papira na kartonu i zaustavljanja procesa gorenja u raznim fazama, do sukcesivnog bilježenja svih faza procesa gorenja i paljenja šibica. Registrirajući segmente procesa sagorijevanja (toplina, svjetlost), nametnulo mi se pitanje odnosa metafore i metonimije.

Gdje ste izveli performans* Tri odnosa tijelo-ambijent *1978. i možete li ga ukratko kontekstualizirati?

– Performans *Tri odnosa tijelo-ambijent* izveden je u Galeriji Podroom kao dio cjeline koja je uz performans sadržavala foto sekvence mog kretanja od prostora ove galerije u tri moguća smjera (četvrti je vodio u Galeriju). Sam performans sastojao se od vizualnog i taktilnog "osvajanja" prostora. Cijeli rad htio je izložiti odnos tijela (umjetnika) prema ambijentu (Galeriji) na jedan, u isto vrijeme, neposredan i spekulativan način. Iskustvo tijela je, smatrao sam, iskustvo prostora: unutrašnjeg i vanjskog. Odatle ono ima dva smjera djelovanja: jedno prema van i otvaranje, a drugo prema unutra i zatvaranje. Ili vizualno i taktilno. U međuodnosu tijela i ambijenta ostvaruje se treći, imaginarni prostor ("aura" tijela). Tijelo sam tada tretirao kao spremište koje u svoju memoriju zapisuje trag kretanja i naboj prostora praznine.

I na kraju, molim vas pojasnite svoju akciju* Da li vam se sviđa…? *iz 1980. što ste je izveli u predvorju SC-a.

– *Da li vam se sviđa…?* je rad koji je nastao u okviru moje preokupacije odnosom između djela, autora i publike. Potaknut raspravama o vezi autora i njegovog djela, autorovih subjektivnih kvaliteta i kvaliteta samog rada. Ovdje sam bio naglasio, donekle ironično, ovu subjektivnost autora koji postaje sam svoj rad; on nestaje u onom predmetnom smislu, odnosno, rad je u procesu komunikacije sa slučajnim prolaznicima. Rad je naknadno dokumentiran i popraćen sljedećim tekstom: "Anketom koju sam proveo 24. studenoga 1980. među prolaznicima u predvorju Studentskog centra u Zagrebu dobiveni su sljedeći rezultati. Na pitanje: Da li vam se sviđam?, odgovori su bili: da 29, možda 11, ne 2. A na pitanje: Da li vam se sviđa moj rad?, odgovori su bili: da 20, možda 17, ne 5". Tu se pojavila mala statistička razlika koja govori sama za sebe, a možda je slučajna.

Marijan Molnar, rođen 10. studenoga 1951. u Reki, kraj Koprivnice. Na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu diplomirao slikarstvo 1976. u klasi profesora Šime Perića. Od 1976. do 1979. bio je suradnik Majstorske radionice slikara Ljube Ivančića i Nikole Reisera. Surađivao je s umjetnicima okupljenima oko Galerije Podroom i Galerije PM. Do sada je izlagao na više od 80 skupnih izložbi te imao oko 40 samostalnih izložbi. Godine 2002. objavio je autorsku knjigu tekstova i foto dokumentacije svojih radova *Akcije i ambijenti* (Zagreb, Naklada MD, 2002.). Knjiga je popraćena tekstovima Marine Gržinić, Marijana Špoljara i Ane Dević. Živi i radi u Zagrebu,

Akcije, događanja: 1977. Reka (pokraj Koprivnice), *Kvadrat zemlje*, anonimna akcija; 1977. Zagreb, *Dnevni obrok umjetnika*, anonimna akcija; 1977. Reka, *Paljenje papira na snijegu*, anonimna akcija; 1977. Reka, *Sunčani sat*, anonimna akcija; 1977. Reka, *Tri kvadrata na zemlji*; 1978. Zagreb, Podroom, *Tri odnosa tijelo-ambijent*; 1978. Koprivnica, Galerija Koprivnica i ulica, *Okvir rada*; 1979. Zagreb, Trg Republike, akcija *Za demokratizaciju umjetnosti*; 1980. Zagreb, Filozofski fakultet, *Kontekst rada*; 1980. Zagreb, predvorje SC-a, akcija *Da li vam se sviđa…?*; 1981. Zagreb, *Za demokratizaciju umjetnosti*, grafit u pothodniku u Novom Zagrebu; 1981. Zagreb, *Za demokratizaciju umjetnosti*, transparent na zgradi SKUC-a; 1981. Beograd, *Za demokratizaciju umjetnosti*, transparent i grafit; 1981. Zagreb, *Kontekst rada*, akcija u predvorju SC-a; 1996. Galičnik, Makedonija, izvođenje prostorne instalacije *Tri kvadrata na zemlji*; 1998. Zagreb, *Sjećanje na Tri kvadrata*; 2002. Zagreb, Medvedgradska ulica, akcija *Stanovnici Prvomajske za stanovnike Medvedgradske*; 2002. Ješkovo (Koprivnica), akcija *Sijanje brašna*; 2003. Rijeka, akcija/performans *you need help*; 2006. Zagreb, akcija *you need more!*; 2006. Zagreb, akcija/događanje *Braća blizanci u Kozari boku*; 2006. Zagreb, akcija/instalacija *Privremeni ZOO/ imaginarni vrt*.

ON-LINE RADOVI:

2003. *Identifikacije/Identification*, http://www.g-mk.hr/program/Marijan-Molnar:-Identifikacije/36/
2006. *Prevođenje/Translation*, http://www.g-mk.hr/online/prevodjenje/

Jurišanje napjeva

Nataša Govedić

Ono što je za roditeljsku generaciju *samo* pjevušenje mržnje uz čašu vina, sporedna kućna radinost netrpeljivosti, za djecu postaje centralna ideologijska "istina", o čijoj će im izvedbi doista ovisiti život

Uz riječku predstavu *Ničiji sin* Mate Matišića, u režiji Vinka Brešana, ugošćenu na ovogodišnjim Danima satire, u izvedbi riječkog HNK Ivana pl. Zajca

"Politički teatar" u domaćem se scenskom kontekstu shvaća na veoma različite načine. Primjerice, Zlatko Vitez koristi ga kao metodu postupnog osvajanja vlastite kazališne dvorane, s ogromnom slikom Samoga Sebe na ključnom mjestu Histrionskog doma. Vitezov staž u stranačkoj i *domoljubnoj* politici, uz moto: "Svoj na svome!", uz stalne žalopojke o tragičnom beskućništvu, funkcionirao je kao strategija zadobivanja izvedbenog prostora: nešto poput lobiranja nogometnih navijača kojima je Grad, podjednako velikodušno kao i Vitezu, poklonio BBB-ovski dom. I Vitez i skinhedsi pravilno su shvatili da moraš biti veoma glasan i uporan ako želiš nešto postići na hrvatskoj pozornici prostornih privilegija.

No postići se može puno i ako se doista baviš kazalištem. Primjerice, ako godišnje režiraš najmanje pet predstava, poput Olivera Frljića. Frljićev opus za politički teatar obično uzima kritiku ekonomskog i kulturnog imperijalizma SAD-a, pod čijom globalnom premoći Hrvatska gotovo da i ne postoji. Frljića zanima zašto smo tako *mali* i *nevidljivi*, odakle nam osjećaj razorne osobne nemoći te fanatičnog kulturnog imitatorstva, kao i imamo li mogućnost imenovanja tlačenja koje nadilazi guranje na saborskom stolcu blizanački sličnih SDP-a i HDZ-a. No Frljićevo *imenovanje zločina* dovoljno je "avionski" apstraktno, njegova politička trauma dovoljno je *nadhrvatska* (premda i veoma talentirana za humorne persiflaže), da zasad nikoga na ovim prostorima, u političkom smislu, nije ozbiljnije uzrujala.

Branko Brezovec po mom je mišljenju jedini domaći redatelj političkog teatra koji intervenira u *kloaku* prepoznatljivog HR-kriminala. U svojim je *Glembajevima* Brezovec pokazao potrebu imenovanja konkretnih političkih i ekonomskih moćnika kao "invalida", dakle po običaju je pročitao izvankazališje kao brutalni politički teatar (kako je to, uostalom, činio i Šnajder u svojstvu intendanta ZKM-a, a svakako i kao politički kolumnist *Novog lista*). U *Petom evanđelju* Brezovec je otvorio problem ustaštva, čije je tematiziranje žestoko uzdrmalo čak i popularnu TV emisiju *Latinica*. Brezovec u Hrvatskoj godišnje radi jednu predstavu. Ne mislim da je uvijek riječ o umjetnički važnim rezultatima. Ali njegov se *politički* utjecaj drži pod uistinu strogom institucionalnom kontrolom: uskraćena mu je pozornica. Za razliku od Olivera Frljića, Brezovec je svima "previše" razumljiv. Uvredljivo jasan i jasno uvredljiv.

Alegoričari

Božidar Violić i Vinko Brešan pripadaju tradiciji "pristojnog" tumačenja političkog teatra kao alegorijske kritike postojećeg režima. Obojica su se gotovo paralelno latila Matišićevih komada iz *Posmrtne trilogije*, pri čemu se u različitim kritikama moglo pročitati kako je Mate Matišić ujedno i veliki nasljednik Ive Brešana (kao još jedne spone dvojice redatelja: Violić je uprizoritelj antologijske *Mrduše* Brešana Starijeg, dok Ivo i Vinko Brešan dijele kako obiteljski, tako i profesionalni kontekst). Razlike između režijskih postupaka Božidara Violića i Vinka Brešana, međutim, ukazuju na nova razilaženja u artikuliranju političkog teatra u nas. Violić se u Gavelli latio ponajboljeg Matišićeva teksta u *Trilogiji*, drame *Sinovi umiru prvi*, iz njezine grobljanske groteske napuštenih roditelja glumački izvukavši duboku ljudsku tragediju. Vinko Brešan posegnuo je za najslabijim tekstom, *Ničiji sin*, toliko pojačavši farsičnost detektivske parodije jednog ubojstva, da se gotovo izgubio Matišićev dramski fokus beskrupuloznosti kao preduvjeta političke karijere.

Ničijeg sina uspjela sam pogledati tek na zagrebačkom gostovanju u sklopu Dana satire, što je samo po sebi točna kontekstualizacija: Brešanova predstava, naime, priklanja se karikaturalnoj glumi i slaboj, šušljetavoj dikciji Božidara Alića u glavnoj ulozi Izidora, koliko i *laganoj*, zafrkantskoj "maniri" kompletnog uprizorenja (primjerice, lik inspektora s naočalama na nosu, zaduženog da scenom posrće dramatičnije od glumaca nijemog filma, u izvedbi Alexa Đakovića). Vinko Brešan postavio je vodvilj s mnoštvom nespretnih mimskih interludija skrivanja ljudskog leša u vrtu dobrostojeće kuće, u ime artificijelne komike izgubivši iz vida ozbiljni aspekt transformacije žrtve *jednog* političkog režima (Izidora kao zatvorenika u socijalističkim vremenima) u zločinca *drugog* političkog režima (Izidorova obitelj pretvara se u ubojicu Izidorova dugogodišnjeg ucjenjivača i zatvorskog čuvara, dok se glavni lik postupno sve više penje na ljestvici političkih funkcija, u to ime požrtvovavši i vlastita sina Ivana). Scenske rasprave o tome bi li Ivan išao u Domovinski rat da se kojim slučajem zvao Jovan i da je znao da mu je otac Simo srpske nacionalnosti (igra ga odmjereni, britki Zdenko Botić) činile su mi se veoma nategnutima: ljudi nisu išli u rat *samo* zato što su se prezivali Horvat ili Jovanović. Tobože humorno preglumljivanje određuje i lik Izidorove supruge Ane koju Olivera Baljak igra kao da je pitanje očinstva prizor iz meksičkih sapunica s obaveznim "strašnim iznenađenjem" oko porijekla vlastite djece,

majčinim kršenjem ruku i skrušenim podnošenjem očevih uvreda. Činilo mi se da bi Leonora Surian koja igra majku Izidorova unuka Josipa (Nikola Stanišić) mogla malo prisnije i uvjerljivije zagrliti svoje scensko dijete, posebno kad se od njega rastaje na nekoliko sati, dok mi je dramaturški nedostajalo objašnjenje na koji je način Izidor uopće stekao svoj raskošni vrt, skupa odijela i još skuplju kandidaturu na nezavisnoj listi ako je pola radnog staža proveo u zatvoru, a drugu polovicu kao sveučilišni profesor (s poznato nevelikim primanjima). Pomak prema stilizaciji omogućio je Brešanovoj predstavi da preskoči brojna politička pitanja u korist "bezbrižne" i slabo motivirane žanrovske parodije, no posebno mi je žao što je propušteno scensko istraživanje odnosa invalida prema vlastitim obiteljima, kao jedne od traumatskih okosnica i današnjeg vremena i Matišićevih komada.

Ivan-mučenik

Glumački najdojmljivije mjesto uprizorenja ipak pripada jednom političkom stradalniku: Damir Orlić utjelovljuje Izidorova sina Ivana, ratnog invalida. Bez mimskih pretjerivanja, pogureno posjednut u invalidskim kolicima, tek kruženjem oko pojedinih prizora komunicirajući nervozu, svakome jasno gledajući u oči, s osmijehom dugotrajnog poraza na licu, Orlić je potvrdio staru kafkijansku logiku: gubitak identiteta može biti strašniji od smrti, posebno ako je riječ o gubitku i privatnih i javnih uporišta. Ivan je u ratu izgubio zdravlje i pokretnost, nakon rata otuđio se od supruge i sina, dok je u razdoblju povratka vlastitim roditeljima shvatio da ne zna ni tko mu je otac, odnosno da je cijela njegova "osobna" povijest utemeljena na lažima te

Svi ratovi imaju svoje glazbene pratnje, ali posebno je za prostor bivše Jugoslavije karakteristična upotreba glazbe kao sredstva prijetnje, mučenja i političke degradacije

duboko prožeta kolektivnim cenzurama. Sintagma o "ničijem" djetetu može se čitati i kao sinonim čovjeka bez svojstava, nekoga tko je višestruko upotrijebljen i "potrošen" radi tuđih ideologijskih ciljeva. Nije li to ujedno i opsesivna tema Krležinih tekstova? S time da Matišićev Ivan nema krležijanske gorčine. Mnogo je bliži likovima svetaca i njihovoj kazališnoj maštovitosti uprizorenog samožrtvovanja.

Rat pjevanjem

Matišićeva drama ostavlja ponešto mučan dojam i zbog Ivanove smrti i zbog ledenog tona kojim je napisana Izidorova karijeristička sračunatost. Vinko Brešan generalno mijenja temperaturu komada, odnosno "zagrijava" političku optužnicu pozicionirajući je kroz bitku hrvatskih i srpskih nacionalističkih napjeva ("Evo Jure i Bobana" nasuprot "Sprem'te se, sprem'te se četnici"). Svi ratovi imaju svoje glazbene pratnje, ali posebno je za prostor bivše Jugoslavije karakteristična upotreba glazbe kao sredstva prijetnje, mučenja i političke degradacije (mnogim su zatvorenicima repetitivno puštane ideologijske budnice, tjeralo ih se da ih ponavljaju ili ih se fizički i psihički zlostavljalo uz propagandističku, mrzilačku glazbu). Zbog toga je u ovoj predstavi glazba gotovo samostalni lik: Ideologija. Predstava se otvara izlaskom na pozornicu društvanca luđaka u ponešto romantičnoj kostimografiji dugih bijelih košulja, grupice koja počinje višeglasno pjevušiti vlastite ritmove i melodije, no to im vremenom postaje sve teže, jer kako u ludnicu stiže Izidorov sin Ivan, Ivanovo provokativno pjevanje srpskih ratnohuškačkih hitova (u nastojanju da isprovocira vlastitu smrt) izaziva očajno prisjećanje psihičkih bolesnika na srpske logore u kojima je neprestano tutnjala *narodna glazba*, zbog čega nekadašnji logoraši i današnji bolesnici zatuku Ivana, naprosto ga nastojeći fizički ušutkati. Bolesnike sjajno igraju: Dražen Mikulić, Nenad Vukelić, Biljana Todorić i Andreja Blagojević. Najsnažnije mjesto predstave, jedina scena koja hotimice izmiče vodvilju, upravo je prizor Ivanova ubijanja uz očajnu molbu jednog od bolesnika da Ivan prestane s glazbom koja ga je emocionalno uništila, zarobila, čiju matricu ne može izbaciti iz glave, čuje je budan i usnuo, ona ga doslovce neprestano proganja. Glazbena ideologija tako je režijski označena kao maligni medij čitave jedne kulture međusobnog ubijanja između Hrvata i Srba te njihovih nacionalističkih pokreta, s time da redatelju treba priznati sjajan obrat iz farse običaja u tragediju koja se odigrava u posljednjih desetak minuta predstave. No nakon antologijske scene Ivanova "akustičkog" ubijanja, na pozornicu se vraća lik Ivanova oca Izidora, odjevenog u crninu, koji nas skrhano zamoli za minutu šutnje posvećenu svim hrvatskim samoubojicama iz redova branitelja. U Matišićevu tekstu završetak komada intoniran je kao Izidorov nimalo emocionalan put prema stjecanju saborskog statusa, a samoubojstvo sina tome definitivno pripomaže. Izidor u originalnom dramskom tekstu nema vremena za osjećajne izljeve. Čekaju ga političke obveze. U riječkoj predstavi, međutim, Izidor nakon plačnog apela upućenog gledalištu izlazi sa scene ne izgovorivši ključne replike o predstojećem saborskom vrhuncu svoje političke karijere. Hoću reći da je kod Matišića zlo svjesno "nagrađeno", doslovce nahranjeno leševima, dok je kod Vinka Brešana pokazana karikaturalnost i melodramatska "ranjivost" zla. Brešan je utoliko daleko dopadljiviji: lakše nam je kad elitne postrojbe demagogije malo zajecaju, nego kad poprave kravatu i mirno odmarširaju na novi zadatak. No Matišić je kritičniji.

Riječki glumac Damir Orlić potvrdio je staru kafkijansku logiku: gubitak identiteta može biti strašniji od smrti, posebno ako je riječ o gubitku i privatnih i javnih uporišta. Sintagma o "ničijem" djetetu može se čitati i kao sinonim čovjeka bez svojstava, nekoga tko je višestruko upotrijebljen i "potrošen" radi tuđih političkih ciljeva

Krvavi zvuci

S druge strane, redatelju Vinku Brešanu i scenografu Daliboru Laginji treba priznati kazališnu vještinu korištenja stepenica prekrivenih crvenim sagom na način koji priziva politički pathos *Agamemnona*: pred nama je prostor simbolički krvavog uspona glavnog lika, no s jednom bitnom razlikom – kod Matišića hamartija *neće* pogoditi oholnika; nastradat će, preneseno govoreći, nevini Orest. Dramatičarevo inzistiranje na roditeljskom žrtvovanju djece po mojem mišljenju ukazuje na najdublju razinu ratne neodgovornosti, jer ono što je za roditeljsku generaciju *samo* pjevušenje mržnje uz čašu vina, sporedna kućna radinost netrpeljivosti, za djecu postaje centralna ideologijska "istina", o čijoj će im izvedbi doista ovisiti život. Vinko Brešan vrlo je diskretno citirao militarističke budnice (kompozitor predstave ujedno je i njezin autor, Mate Matišić), no pitam se što bi se dogodilo da one nisu tek mumljane i zviždukane, već glasno otpjevane s punim tekstom. Može li kazalište osporiti "autentičnu" dramu glazbenog govora mržnje? Hoćemo li jednom doživjeti operu u kojoj će ustaške i četničke napjeve svirati kosturi, razorene kuće i spaljena tenkovska vozila? *Ničiji sin* veoma oprezno započinje proces deglamurizacije ubojitih napjeva, glazbe kao poziva na ubijanje, no pred hrvatskim političkim teatrom još uvijek ostaje ogromni posao demistifikacije svog tog široko rasprostranjenog i *raspjevanog* nacionalizma. Dovoljno je da uđete u neko javno vozilo uoči nogometnih utakmica i odmah ćete začuti kompletan repertoar starih mržnji domaćeg naci-nacionalizma. I dalje ih pjevaju "ničija djeca", oni bez identiteta, ostavljeni ulici. Riječka predstava važna je zato što pokazuje da živimo u krajevima u kojima jednostavno nije dozvoljena naivnost (ne postoji "bezazleni nacionalizam"), niti je moguća herojska žrtva (Ivan ne umire zato da bi popravio svijet, već zato što više nema kome vjerovati). Najsigurnije je, poručuje predstava, blejati u luđačkoj uniformi. Iz svega rečenog, čini se da je političko kazalište u redakciji Vinka Brešana i Mate Matišića zapelo na početku trećeg čina Shakespeareova *Hamleta*: usuđujemo se praviti ludima, ali nikakve mogućnosti za svrgavanje Klaudija.

Pred zidom obeshrabrenosti

Govoreći o dubokom, sveprisutnom osjećaju bespomoćnosti, ponovno se vraćamo u središte problema domaćeg nedovoljno političnog teatra. Čak i oni redatelji, autori i izvođači koji različitim stilskim sredstvima teže retorici revolta, veoma rijetko svojim predstavama njeguju eros revolucionarnosti. Bilo da paradigmatsku scensku figuru vide kao patetičnu ili ironiziranu žrtvu, ni u kojem joj slučaju ne poklanjaju djelatnu samosvijest. Naša književnost poznaje mnoge adaptacije *Hamleta* (kao eklatantnog primjera "ničijeg sina"), ali veoma malo prevratničkih izvedbi. Kao da je kreativna pobuna umijeće za koje treba prethodno dugotrajno javno uigravanje različitih oblika osobne hrabrosti, u čemu vježbamo tek prve koračiće. Nije ni čudo što toliko volimo Čehova i njegove junake koji uspješne pobunjenike vide tek *za stotinu ili tisuću godina.* Najteže se baviti pronalaženjem sadašnjosti. *Ničiji sin* Mate Matišića i Vinka Brešana barem naznačuje interes za trenutak koji traje.

Krik i jezik

Katarina Luketić

Fridu Kahlo često se prikazuje kao neku vrstu rijetke ptice, čak i groteskne papige. Kako bi poništila taj odmak, Slavenka Drakulić piše upravo o onom univerzalnom u Fridinoj priči, o njezinu tijelu koje trpi bol i onome što joj ta bol donosi – o usamljenosti; o složenom odnosu prema vlastitu tijelu koje se, zbog različitosti, skriva, prerušava, ali i otvoreno pokazuje drugima; o stalnoj dilemi između boriti se ili odustati; o strahu da je ljubav drugih izazvana najviše sažaljenjem. Tako bol Slavenkine Fride može biti i *naša* bol

Slavenka Drakulić, Frida ili o boli; Profil, Zagreb, 2007.

Piši samu sebe. Tvoje tijelo se mora čuti.
Hélene Cixous

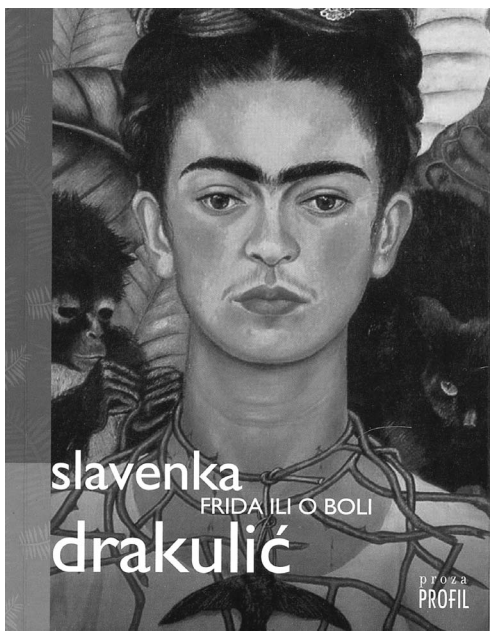
Pisati o Fridi Kahlo u vremenu u kojem ona ima status kulturne ikone – čiji se snažni utjecaji prepoznaju u tako različitim područjima kao što su moda i popularna kultura, slikarstvo, film, aktivistički pokreti, feminizam, teorije o tjelesnome... – doista je težak zadatak. U spomen na Fridu Jean-Paul Gautier je kreirao svoje kolekcije. Njezino je slikarstvo izmijenilo oficijelni diskurs povijesti umjetnosti na način da su žene te uopće autori/ice čiji izraz ne pripada dominantnoj struji različitih modernizama, uvrštavani kao relevantni u ukupnu sliku slikarstva 20. stoljeća. Fridin život i umjetnost u feminističkom se pokretu uzimaju kao primjeri oslobođenja ženskog stvaralaštva i nužne *revolucije iznutra* koja vodi ka ženskom *samopoštovanju*. Kao nitko do tada, ona je uvela temu tijela u umjetnosti, pa se suvremene, razgranate estetičke teorije o tjelesnome – ne samo kao mjestu užitka nego i kao mjestu bola i rascjepa – redovito pozivaju na Fridina iskustva; npr. teoretičarka Donna Haraway povezujući napredak prirodnih znanosti s humanistikom upravo ovu slikaricu uvodi u svoj manifest o kiborzima. Uza sve to, Frida je neprijeporni simbol meksičke kulture, svojevrsni nacionalni kulturni *brand* i folklorna senzacija, a u povodu stote godišnjice njezina rođenja u lipnju je otvorena velika izložba u Mexico Cityju praćena i otkrićem velikog broja njezinih nepoznatih slika. O njoj je napravljeno nekoliko kazališnih predstava, napisano više romana i biografija, te snimljeno nekoliko filmova od kojih je onaj u holivudskoj produkciji iz 2002. potaknuo globalnu *fridomaniju*.

I Fridina bol i *naša* bol

Sve u svemu, pisati o Fridi Kahlo podrazumijeva suočavanje s mnoštvom različitih interpretacija i uvriježenih predodžbi, pri čemu se treba odlučiti kojem od navedenih tumačenja ćete se prikloniti, ili na koji ćete način sve njih – zajedno sa stereotipima i kulturalnim konstruktima – izbjeći. Očito svjesna tih zamki pisanja o kulturnim ikonama, Slavenka Drakulić se u svom romanu *Frida ili o boli* odlučuje izbjeći taj zavodljivi dekor oko umjetnice: njezin izgled, ljubavi, politički angažman, ukratko njezin vanjski *imidž* koji često natkriljuje njezinu osobnost. Drakulić spušta pogled sa slavljeničkog vatrometa u Fridinu čast i usredotočuje se na ono dublje, unutarnje, na sam *nukleus* njezina bića, na bol koju trpi i način na koji je ta bol izražena u njezinoj umjetnosti. Stoga je ovaj roman istodobno i priča o jednom dijelu života poznate umjetnice i svojevrsni portret ili biografija jedne emocije.

U današnjoj zapadnoj kulturi vizualno je, bez sumnje, odnijelo prvenstvo pred tekstualnim, vanjski omot nad sadržajem. Isticanje vanjskih obilježja slikaričina života, insistiranje na uzbudljivoj slici bolesne ali strastvene umjetnice ekscentrična izgleda i oblačenja, dovodi do toga da se Fridu Kahlo često prikazuje kao neku vrstu rijetke ptice, čak i groteskne papige. U takvom načinu prikazivanja Fridi je dodijeljena uloga egzotične Drugosti; i pri tome ona neizbježno, koliko god joj se možda divili, za nas ostaje tuđa i nikada do kraja razumljiva. Kako bi poništila taj odmak, Slavenka Drakulić piše upravo o onom univerzalnom u Fridinoj priči, o njezinu tijelu koje trpi bol i onome što joj ta bol donosi – o usamljenosti; o složenom odnosu prema vlastitu tijelu koje se, zbog različitosti, skriva, prerušava, ali i otvoreno pokazuje drugima; o stalnoj dilemi između boriti se ili odustati; o strahu da je ljubav drugih izazvana najviše sažaljenjem... Tako bol Slavenkine Fride može biti i *naša* bol; njezino tijelo može biti i tijelo svake druge žene izmučeno bolešću, operacijama, pobačajima, željom da se prevlada realnost, da se ukrasi i dopadne drugome.

Tako ispripovijedana priča o Fridi Kahlo može postati i priča o našim slikaricama, gluhonijemoj Slavi Raškaj, ili čak prije Nasti Rojc. Naime, i Frida i Nasta cijelog su života opsesivno slikale autoportrete, i jedna i druga su kroz to slikanje ponajprije tragale za svojim ženskim identitetom, za *cjelovitošću* – prva, zato što je njezino tijelo bilo izmučeno/ izobličeno/ fragmentirano čestim operacijama i bolešću; druga, s obzirom na *rastrzanost* zbog vlastita seksualnog opredjeljenja. Da je i Nasta u tom poziranju samoj sebi nastojala prikriti tjelesnu bol pokazuje slučaj njezina *Autoportreta s kistom* na kojem je sebe naslikala u odijelu torera, u pozi nagnutoj na jednu stranu. Ta se poza može tumačiti kao zavođenje, no iz njezina dnevnika doznajemo da je ta slika nastajala dok je Nasta Rojc osjećala veliku bol u bubregu, toliku da je, da si olakša bol, sama sebi "ispukala brzinom, nemilosrdnom kretnjom svoj mlječni zub koji je do te dobe zaboravio ispasti". (Citat prema katalogu: *Zelene vrpce: samoreprezentacijski radovi Naste Rojc i Stjepana Lahovskog*, MSU, Zagreb, 2007.)



Ulazak u unutarnji svijet

Frida ili o boli, roman je posvećen tijelu i njegovoj traumi, načinu na koji je ta trauma odredila identitet osobe. Stoga je sve u romanu okrenuto prema unutra: Frida cijelo vrijeme leži u krevetu i prisjeća se, u zadnjim satima svoga života, najvažnijih događaja, osoba i svojih proživljavanja vezanih za operacije i postupne izdaje tijela. Taj se unutarnji monolog dijelom odvija u trećem, dijelom u prvom licu, a prijelazi među njima su naizmjenični i izvedeni tako vješto da se čine sasvim prirodnim, što onda pojačava spomenutu tendenciju prema univerzaliziranju Fridina iskustva i omogućavanjem *poistovjećenja*, ulazak čitatelja u sam lik. Uza to, svi važni događaji kojih se Frida sjeća odvijaju se u unutarnjim prostorima doma: spavaćoj sobi, ateljeu, kuhinji..., dakle u prostorima ženske intime, daleko od ulice, izložbi, političke govornice ili prostora zabave. U ovom se romanu vrlo rijetko opisuju vanjski prostori, rijetko se čak daje i interijere u totalu; pa je npr. Fridin boravak u New Yorku opisan samo u prizoru gdje ona sjedi uz prozor sobe i mučena nostalgijom za Meksikom promatra strani, vanjski svijet.

U takvu naraciju naizmjenično vođenu govorom u prvom i trećem licu, utkani su i pasaži o pojedinim slikama Fride Kahlo. U njima Slavenka Drakulić iznosi svoje viđenje Fridina slikarstva, prema kojemu se motivi na slici i načini slikanja uvijek stavljaju u relaciju sa stvarnim životom, s onim što je u vremenu nastanka Frida proživljavala. Te je odlomke moguće tumačiti i kao autoričine replike na one tendencije u teoriji umjetnosti u kojima se slike tumače hermetično, samo iz odnosa elemenata unutar zadana okvira. Njima je također dodatno naglašena i realističnost njezina slikarstva, jer, kako sama Frida kaže potaknuta Bretonovom izjavom na njezinoj Pariškoj izložbi: "Oni misle da sam nadrealist. Ja nikada ne crtam snove. Slikam svoju realnost." Ta dva narativna tijeka – onaj o Fridi i onaj o njezinim slikama – moguće je razlikovati i prema njihovu *koloru*: kada se pripovijeda o Fridi i njezinoj boli boje su uglavnom ugašene i monokromne, tek ponegdje zabljesne šarenilo Fridina kostima; kada se pak analiziraju njene slike prisutan je punokrvni i temperamentni spektar njezina slikarstva.

Dodir i prevođenje

Bol donosi usamljenost i izoliranost; osoba koja trpi bol i čije je tijelo obilježeno uvijek se osjeća izdvojenom. Otuda dolazi ona silna potreba za komunikacijom, za dodirom, dijalogom, prihvaćenjem i razumijevanjem, za stapanjem s drugom osobom. Komunikativnost i interakcija s drugim; poništavanje razmaka između *moga* tijela i tijela drugoga, između bolesnoga/ unakaženoga i normalnoga/poželjnoga, središnji je semantički potencijal ovoga romana. Problemi komunikacije i prihvaćanja nameću se, na razini priče, u odnosima između Fride i Diega Rivere, te Fride i njezine sestre, koji stalno vrludaju između osjećaja ljubavi i ispunjenja te napuštenosti i izdaje. Na idejnoj razini, oni se pojavljuju u obliku problema prevođenja/transmisije emocija u umjetnost, odnosno boli u medij slikarstva i boli u medij književnosti. Kako artikulirati svoje emocije prema van, u drugi medij, kako disciplinirati svoje unutarnje proživljavanje u prostoru umjetničkoga: slike ili teksta (autoportreta i autobiografskog pisanja) – ključna su pitanja odnosa Fride Kahlo i njezina slikarstva, te Slavenke Drakulić i njezina pisanja.

"Fizička bol ne samo što ne dopušta jeziku da ga opiše nego ga razara, primoravajući ga da se povuče u stanje koje mu je prethodilo, svodeći ga na zvukove i krikove koje ljudsko biće proizvodi prije nego što nauči govoriti." Te su riječi Elaine Scary iz knjige *The Body in Pain* stavljene kao moto knjige *Frida ili o boli*. Na više mjesta u romanu Drakulić piše o nemogućnosti književnosti da izrazi bol, jer "jezik boli je krik. Bol se ne može iskazati riječima", zaključujući kako je slikarstvo tu u prednosti.

Bez sumnje, Frida Kahlo svojim slikama uspijeva izraziti bol; i ako promotrimo njezino slikarstvo upravo

s obzirom na način artikuliranja boli, onda primjećujemo da su sve njezine slike vrlo disciplinirane, čak stroge, da u njima nema afektivnih, nekontroliranih gesti koje bi oponašale taj pravi jezik boli – krik. Slikajući Frida Kahlo kroti svoju bol; ona je osjeća i izravno pokazuje, i upravo je ta *izravnost* ključna u njezinu slikarstvu. Naime, ona uspijeva izravno pokazati svoje unutarnje stanje; ona kao da, riječima J. Derride, *dokida barijeru kože*, svoju utrobu i svoje sumnje jednostavno prevrće prema van, i nudi ih pomalo izazivački, na način da ne traži suosjećanje. Svoje lice ne crta zamrznuto u grimasi boli, ali ni omekšano osmjehom. Uza to, Frida slika za sebe, ne za izlaganje; i pozirajući pred ogledalom očito izvodi neku vrstu performansa sama za sebe. Zbog uvjeta slikanja u krevetu, njezine su slike često vrlo malih formata. Zanimljivo – i to je u ovome romanu vješto istaknuto – njezin muž, poznati meksički slikar, Diego Rivera često je slikao goleme freske na kojima su u povijesnoj panorami prikazani likovi seljaka, Indijanaca, revolucionara..., zajedno sa stvarnim osobama iz njegova života, pa i Fridom. Te su slike uvijek posvećene određenoj ideji i ideologiji (revolucije i komunizma) i svi likovi na njima imaju funkciju statista u velikoj povijesnoj priči. Za razliku od toga, Frida uvijek slika sebe, osobe i događaje iz vlastita života; ona je akter svoje povijesti, one druge, neslužbene povijesti intime i ženske svakodnevice. Iz te razlike između Fride i Diega ne treba izvoditi dalekosežni zaključak o nepomirljivoj razlici između muškog i ženskog načina slikanja (dovoljno se sjetiti samo sjajnih autobiografskih slika Kitaja pa da takva teza o muškom i ženskom slikanju, kolektivitetu i privatnosti padne u vodu).

Emocije u pukotinama teksta

Zašto medij slikarstva bolje izražava bol? Odgovori se moguće nalaze u naravi medija: u tome da su slikarski elementi: boje, linije, plohe... apstraktni i oslobođeni značenja, te da se ukupni dojam slike može postići u jednom trenutku i u sinergiji/međudjelovanju svih elemenata. Recepcija je u književnosti uvijek vezana uz vrijeme; ona se odvija linearno, kroz trajanje čitanja, a jezik po prirodi teži fiksiranju značenja, preciznom obuhvaćanju. Stoga se u književnosti značenja uvijek formiraju u suodnosima riječi, rečenica, odlomaka...; u magnetskom polju mogućih značenja, a ne po utabanim stazama samih riječi; u "pukotinama", "zjevovima" teksta, negdje *između* gdje se oblikuje magija djela. Izraziti riječima bol tako za pisca znači stalno upisivati taj magijski krug, taj jedan te isti Tekst. Slavenka Drakulić to i čini, pišući već dvadesetak godina o različitim traumama tijela, počevši od *Holograma straha*, preko *Božanske gladi* i *Kao da me nema*, do *Fride ili o boli*; i ona je ovim posljednjim romanom, riječima Andree Zlatar s predstavljanja knjige, zapravo zaključila tu veliku temu tijela u svome pisanju. Unatoč načelnoj sumnji same autorice u moć jezika i moć književnosti, sumnji da je moguće u riječi *prevesti* emociju boli, mislim da ona u tome uspijeva i da se u "pukotinama" njezinih riječi iz ovoga romana odlično kristalizira ono *Neiskazivo*.

Država i vjera

Antoine Pinterovic

Uz tekst Nataše Petrinjak *Ujedinjena katolička Europa*, *Zarez*, broj 206

Premda sam o toj temi pisao u tzv. prvom *Vijencu* (*Hrvatska svjetovna ili katolička država*?, objavljeno u *Vijencu*, br. 73/IV, str. 35), smatram nužnim zamoliti Vas da objavite barem u *Reagiranjima* ovih nekoliko primjedbi uz članke Nataše Petrinjak (*Ujedinjena katolička Europa*) u *Zarezu* (IX/206, 17. V. 2007.).

Nije mi ni na kraju pameti osporavati stajališta i gledišta iznešena u spomenutim člancima, jer se s njihovim sadržajem uglavnom slažem. Ono što mi leži na srcu jest činjenica (barem se meni tako čini) da nijedan od tih dvaju članaka ne raspravlja o suštini toga pitanja.

Suština pitanja je naime *načelne* naravi. Radi se o *odjeljenju Crkve od Države,* odnosno o ustavnom statusu Republike Hrvatske kao *svjetovne* države.

Mnogi (pa čak i neki katolici) se toga danas više ne sjećaju, ali katolička teologija i kanonsko pravo naučavaju barem načelno, za razliku od pravoslavlja i islama, odjeljenje Crkve od Države već od 12. stoljeća nadalje. Većina kanonista tada propovijeda da su svjetovna i duhovna vlast različite (gregorijanizam). Mislioci 13. stoljeća su tu posljednju točku produbili, tvrdeći da politička vlast imade doduše vjersko poslanje, ali da posve neovisno odabire svoje neposredne zadaće i praktična sredstva za njihovo ostvarenje. Teoretičari 14. stoljeća odbacuju definitivno kamen temeljac *teokracije*. Za njih država nema duhovnu funkciju. Ona je prirodna ustanova, ljudska udruga. Načelo joj je upravo kondicija pojedinca, stvara ju kolektiv, a osobita i jedinstvena svrha joj je dobro sviju svojih građana. Država dakle sama sebi dostaje, nikakvom se nadzoru nema podvrgavati, te je u svom djelokrugu suverena. (L. Génicot, *Les lignes de faite du moyen age,* Casterman, Tournai, 1961., str. 141-142).

Crkvene vlasti imaju (kanonsko) pravo – pa i dužnost – izricati svoj sud, ali tek iz ćudorednoga gledišta, o vođenju državne politike, ali se nemaju miješati u državne poslove, u koje spada i organizacija državne nastave i odgoja, jer time *krše načela svojega vlastitog nauka i kanonskoga prava.* A to je upravo ono što čine hrvatske crkvene vlasti, kada podupiru (da ne izaberem jedan drugi glagol!) uvođenje vjeronauka kao obvezatnog predmeta u *državne* škole. I baš *to* je ono najbitnije u cijeloj toj aferi, a ne traženje zakučastih vlastohlepnih nakana sa strane crkvenih vlasti, kao što to čine autori gore navedenih članaka. Takvo traženje bi se čak moglo pokazati i kontraproduktivnim, ukoliko bi "suprotna" strana mogla smjesta takvo traženje s prikrivenim užitkom dočekati kao antiklerikalizam. A onda se vraćamo u neku ruku više od pola stoljeća unatrag, u doba borbi za ideološku prevlast između Crkve i Komunističke partije. Hoću time reći da se taj mentalitet, čini se, još uvijek nije promijenio.

Na kraju bih još rekao nekoliko riječi o načinu na koji je taj problem riješila Belgija (u belgijskoj sam naime srednjoškolskoj nastavi djelovao više od trideset godina). Belgijska osnovna i srednja nastava je podijeljena na dvije mreže: tzv. službenu (državnu, pokrajinsku i općinsku) i tzv. slobodnu (privatnu), kao što je to slučaj i u nekim drugim europskim zemljama. Specifičnost belgijske nastavne organizacije jest u tome da je slobodna mreža važnija (i po broju učenika i po broju nastavnika) od službene, a više od 90 posto ustanova slobodne mreže sačinjavaju *katoličke* osnovne i srednje škole. Ta je činjenica objašnjiva iz povijesnih okolnosti, u koje ovdje ne mogu potanje ulaziti.

Da bi se došlo do pariteta dvaju mreža i ravnopravnosti svjedodžaba učenika, kao i jednakosti plaća nastavnika, glavne belgijske političke stranke (socijalistička, demokršćanska i liberalna) potpisale su (20. studenog 1958.) glasoviti tzv. "Školski sporazum", koji je postao zakonom, a kasnije i ustavnim člankom (24). U katoličkoj (tzv. slobodnoj) nastavi, poslodavac ostaje biskupska konferencija (ili neke redovničke kongregacije, kao isusovci ili benediktinke, na pr.), kojoj je pridržano pravo imenovanja nastavnika, ali pod uvjetima (diplome) koje određuje država. Katoličke škole primaju državne subvencije proporcionalno prema broju učenika, a i nastavnike subvencijom plaća država po istim kriterijima kao i za nastavnike službene nastave. Za uzvrat, katolička se nastava mora podvrgnuti državnom nadzoru nastavnih planova, ali ne i nadzoru kompetencije svojih nastavnika, za koju ima svoju vlastitu nadzornu službu.

U tzv. službenoj pak nastavi (a to nas u ovom našem problemu najviše zanima, jer u Hrvatskoj ima vrlo malo vjerskih škola), organiziraju se satovi vjeronauka (katoličkog, muslimanskog ili židovskog, prema potražnji) i satovi laičke moralke i filozofije, već prema odabiru roditelja. *Školski sporazum ustavno jamči apsolutnu slobodu odabira roditelja, kako škole, tako i vjerskih ili filozofskih satova predavanja.*

Zaključak. U hrvatskim osnovnim školama i vrtićima, koji su svi odreda državne ustanove, ni u kom se slučaju ne smije dopustiti *obvezatno nametanje vjeronauka, i to još sa strane državnih organa*. Vjeronauk u tim školama treba *predložiti* u nastavnom programu uz druge mogućnosti, poštujući apsolutnu slobodu odabira roditelja. Inače bi Hrvatska Republika vrlo lasno mogla skliznuti u nešto što sliči nekim islamističkim državama, no samo s drugim (katoličkim) vjerskim predznakom.

Boris Maruna (1940.-2007.)

Domaća zadaća

Slavko Jendričko

za Borisa Marunu

Na Severovu grobu u Komarevu
onako u prazno kažem
prerano si umro da bi čitao Marunu.

Naučio sam ja i na gore stvari
i s lakoćom mogu podnijeti
da me netko ismije i prekori
zbog mladenačkog platonizma:

Najčišća je ljubav iz daljine,
otiđite se uvjeriti na ljubavne blogove.

Bogu prepuštam odgovor
zašto se i pjesnici
zaljubljuju u narode
a samo iznimno u ljude.

Također sam jedan od onih
ljudi koji se olako
prepuštaju slobodi snova
ne mogu izbjeći emigraciju.

23. lipnja 2007.

"Prirodni" čimbenici ljudske povijesti

Aleksandar Benažić

Ovo svjetski poznato djelo nudi cjelovit, interdisiplinaran pogled na razvoj ljudskog društva i odgovor na pitanje kako to da su se neka društva razvijala brže a neka sporije. Na osnovi iznijetih analiza autor zaključuje:"Povijest slijedi različite pravce kod pojedinih naroda zbog razlika u prirodnom okružju svakog naroda, a ne zbog bioloških razlika između samih naroda"

Jared Diamond, *Sva naša oružja: zarazne bolesti, čelik i puške*, s engleskoga preveo: Miloš Judaš; Algoritam, Biblioteka Fakta, Zagreb, 2007.

Prijevod naslova ove knjige mogao bi zavarati čitaoca koji je već čuo za Diamonda, riječ je o svjetski poznatom djelu *Guns, Germs and Steel*. Taj je naslov vjerojatno dan iz marketinških razloga, isti se naime naslov javlja i u prijevodu dokumentarnog filma načinjena prema toj knjizi a izašao je kao DVD u izdanu National Geographicsa i mogao se nedavno kupiti na kioscima Tiska. To djelo nudi cjelovit pogled na razvoj ljudskog društva i odgovor na pitanje kako to da su se neka društva razvijala brže a neka sporije. Autor nastoji spojiti najnovija znanstvena otkrića arheologije, genetike, antropologije, medicine i drugih prirodnih i društvenih znanosti u uzročno posljedični niz koji tvori logični koherentnu i empirijski elaboriranu teoriju razvoja ljudskog društva. Knjiga je pisana za širu čitalačku publiku, na neki način za "običnog čovjeka". To proizlazi i iz toga što je poticaj pisanju te knjige i proučavanjima koja su mu prethodila, bilo jedno pitanje koje je autoru postavio jedan Papuanac, Yali: kako to da bijeli ljudi imaju tako mnogo blagodeti a mi tako malo.

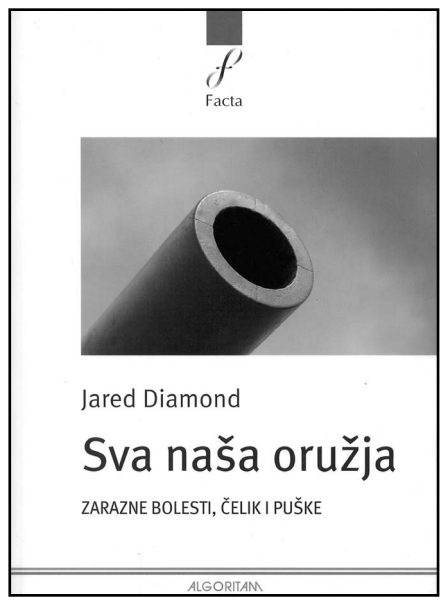
Papuanac je uporabio riječ *cargo*, teret – roba, ta je riječ krajem 19. st. dobila i novo značenje pojavom *cargo*-kulta na prostoru Oceanije i Nove Gvineje. U *cargu* je sadržan i duh bijelog čovjeka, njegove materijalne ali i duhovne premoći. Diamond je tijekom svojih proučavanja ptica na Novoj Gvineji, što mu je jedna od mnogobrojnih pasija, upoznao urođenike i uvidio da su oni izuzetno sposobni i inteligentni, sposobni opstati u okolišu u kojem ne bi mogao nitko drugi. Diamond je znao da odgovor nije u genetičkoj nadmoći bijelog čovjeka. Jedna od struka tog svestranog čovjeka je i fiziologija, njegov je doktorat bio iz biofizike membrana, tako da su mu jasni mehanizmi funkcioniranja gena na razini molekularne biologije. Svjetsku je slavu i postigao knjigom *The Third Chimpanzee: The Evolution and Future of the Human Animal* u kojoj se bavio čimbenicima koji čine čovjeka različitim od čimpanze i ostalog životinjskog svijeta, biološkim i kulturnim čimbenicima koji su stvorili ogromnu razliku između ljudskog i životinjskog svijeta unatoč naizgled maloj razlici u sastavu gena – čovjek i dvije postojeće vrste čimpanza imaju preko 98 posto zajedničkih gena, tako da je prema genetskom sastavu manja razlika između čimpanze i čovjeka nego između čimpanze i gorile. Izučavanje ptica navelo ga je na izučavanje okoliša i razvoja vrsta s obzirom na okoliš (*environement*), evolucijske biologije i biogeografije. Diamond je sva ta znanja uporabio tražeći odgovor na Yalijevo pitanje. Knjiga ipak nije prirodoslovno orijentirana. Diamond traži odgovor u interakciji prirode i kulture, a isto tako, nastankom pojedinih kulturnih djelatnosti - pisma, pisane povijesti i dr. - postaju one djelomično samostalni čimbenici. Kultura koja ima pismo i pisanu povijest drugačije će reagirati u susretu s novom kulturom od one koja ih nema.

Važnost poljoprivrede

Diamond u svojim djelima na pristupačan način široj, nestručnoj populaciji razumljivo iznosi najnovija znanstvena otkrića, pretežno s područja bioloških znanosti, stoga bismo u tom dijelu mogli njegov rad nazvati znanstveno popularnim. Međutim to nije njegova intencija, on istovremeno ukazuje na značaj novih otkrića u svakodnevnom životu čovjeka. Ukazuje na implikacije koje ta otkrića imaju na razumijevanje ljudske kulture i ljudskog ponašanja, a time i na njihovu bitnost za izgradnju novih socioloških, psiholoških i drugih antropoloških teorijskih modela. On čini i korak dalje, te sam stvara konceptualne modele kojima zadire u neka osnovna pitanja ljudske egzistencije.

Knjiga daje razumljiv i logičan uvid u slijed razvoja kultura na prostoru planeta Zemlje u cjelini. Razmatra kompleksan uzročno posljedični lanac formiranja kultura obrađujući ekološke, genetičke, te ostale biološke, zatim geografske, kulturne i druge čimbenike. Ključna točka u razmatranju je razdoblje neolitičke revolucije, tj. ono razdoblje u kojem su kulture otkrile i razvijale poljoprivredu. To je razdoblje ključno stoga što poljoprivreda omogućuje sjedilački način života i daje onaj višak hrane potreban za razvoj specijalističkih zanimanja, koja kasnije omogućuju razvoj kulture, a time i brži dolazak do pušaka i čelika kojim jedna kultura dokazuje svoju nadmoć nad drugima. Novija genetička istraživanja pokazuju kako su mnoge bolesti nastale mutacijom životinjskih klica i prešle s domaćih životinja na čovjeka. Ljudi iz poljoprivrednih kultura kod kojih su te klice nastale mogli su razviti imunitet na bolesti koje su kasnije, čak i više nego čelik i puške, pridonijele istrebljenju domorodačkih populacija.

Autor razmatra utjecaj poljoprivrede na razvoj pisma, tehničkih otkrića i društvenih uređenja kod raznih naroda. Izuzetno su jasno prikazani čimbenici razvitka poljoprivrednog bilja, ukazano je



na nužnost određenog slijeda u razvoju, te su prikazani ekološki i genetski čimbenici koji su utjecali na vrijeme razvoja pojedinih divljih biljaka u poljoprivredne kulture, te na razlike u uporabnoj i hranidbenoj vrijednosti pojedinih biljaka. Autor naglašava značaj uzgoja domaćih životinja, te razmatra zbog čega se u nekim dijelovima svijeta one nisu mogle uzgojiti. Ekološki uvjeti utječu na postojanje i raznovrsnost vrsta pogodnih za uzgoj, time i na genetički fond istih vrsta.

O genetičkim čimbenicima nadalje ovisi brzina razvitka divlje vrste u kulturnu, i njena prilagodba različitim uvjetima, bitna za širenje poljoprivredne kulture. Analiza razvoja raznih ljudskih kultura pokazuje da su one na svim područjima Zemlje, kada je god to bilo moguće, razvijale i prihvaćale različito bilje i životinje. Brzina razvoja poljoprivrede, a time i kulture i civilizacije u cjelini, bila je prije svega određena ekološkim i drugim biološkim čimbenicima. Tako je na primjer u Novom svijetu najprikladnija biljka za uzgoj bila predak današnjeg kukuruza, no on je u usporedbi s divljim pretkom pšenice, daleko nepogodniji za kultivaciju. Bilo je potrebno nekoliko tisuća godina više, zbog čisto genetičkih razloga, da bi se predak kukuruza razvio u kukuruz blizak današnjem, dok je kod pretka pšenice bilo potrebno daleko manje genetskih promjena.

Važnost vremenskog čimbenika pojavljivanja mutanata

Os na kojoj leže kontinenti, u Starom svijetu istok – zapad, a u Novom svijetu sjever-jug, utjecala je na brzinu širenja poljoprivrednih kultura. U Starom je svijetu širenje bilo brže jer su se kulture širile unutar istog geografskog pojasa, dok su u Novom svijetu morale svladati klimatske razlike. U Africi južno od Sahare, poljoprivreda je bila razvijena u uskom sjevernom pojasu, i nije mogla, zbog drugačijeg režima kiša, preuzeti mediteransko bilje na kojem se zasniva poljoprivreda Starog svijeta. Širenje prema jugu bilo je otežano tropskim pojasom, neprikladnim za razvoj poljoprivrede. Razrađujući do detalja pojedine aspekte razvoja poljoprivrede, autor dokazuje da je vremenski čimbenik pojavljivanja mutanata pogodnih za uzgoj bio odlučan u brzini razvoja čovječjih kultura u pojedinim dijelovima svijeta.

Na osnovi iznijetih analiza autor zaključuje: "Povijest slijedi različite pravce kod pojedinih naroda zbog razlika u prirodnom okružju svakog naroda, a ne zbog bioloških razlika između samih naroda." U epilogu knjige autor govori o potrebi ustanovljavanja povijesti čovjeka kao historijske znanosti tipa drugih prirodnih historijskih znanosti, tipa geologije, evolucionarne ekologije, paleoklimatologije. U čitavom djelu autor naglašava značaj novih arheoloških otkrića za shvaćanje čovjeka i razvoj društvenih znanosti. Proučavanje povijesti nije puka humanistička dokolica, nego je ono, ili bi bar to trebalo i moglo biti, ona pokretačka snaga kakva je teorija i izučavanje evolucije za modernu biologiju ili teorija razvoja svemira za modernu fiziku.

Slabosti knjige

Ovo djelo nije bez mana, neke su stvari previše pojednostavljene. Kritičari zamjeraju djelu pretjerani determinizam, posebno prirodnih čimbenika. Nedostaje također uvid u veličinu genija pojedinca, skupina, pa i naroda. Neki su nam izumi i otkrića omogućili veliki napredak, no njihovo nastajanje, i kasniji opstanak, razvoj i širenje, omogućili su, a katkad i poticali određeni društveni sustavi. Postojanje društvenih čimbenika htijenja da se stvari promjene i poboljšaju znatan su katalizator razvoja. Društveni mehanizmi koji potiču izume i nagrađuju ih, mehanizmi kojima se plaćaju i oni izumi i otkrića koji možda još stoljećima neće ostvarivati ekonomsku dobit znatan su čimbenik napretka civilizacije. Neki od tih čimbenika nesvjesno su utkani u ponašanje čovjeka - na koji se način formiraju ti čimbenici i kako su se formirali u povijesti jedno je od značajnih pitanja na koja Diamond ne odgovara. Činjenica je da su neki narodi u nekim razdobljima riješili to na bolji način od drugih. To je ipak jedan od razloga razvoja Europe, razlog koji ne smijemo zanemarivati.

Ipak ne smijemo Diamonda koriti zbog onog što nije rekao. Njegov je pogled na povijest u vrijeme kada je knjiga prvi put objavljena 1997. bio svež. Znanost je uostalom i išla u tom smjeru. Mnoštvo istraživanja na koja se Diamond poziva činjena su zato što je znanost išla u tom smjeru. Diamond je ujedinio sva ta istraživanja u jedinstvenu sliku. Tu će sliku trebati dopuniti, u dijelovima i značajno izmijeniti, no značajno je to da je pokazao da je i na današnjem nivou istraživanja takva slika ne samo moguća nego i nužna, jer omogućava daljnja istraživanja. Njegovo djelo obilježava interdisciplinarni pristup koji jednostavno pokazuje kako je danas nemoguće ozbiljno se baviti bilo kojim značajnim problemom na nekoj specijalističkoj osnovi. U stvari, interdisciplinarnost je već duže vremena stvar sadašnjice. Stoga se i osjeća velika potreba za djelima koja uspijevaju na jasan način približiti stručnjacima raznih struka određeno područje.

Ovo je isto tako i knjiga koju može čitati i nestručnjak, naprosto svaki čovjek koga zanima razvoj čovjeka, njegova prošlost, ali i njegova sadašnjost i budućnost koje se bez poznavanja povijesti ne mogu shvatiti, kao što ova knjiga upravo dokazuje.

Komično priznavanje i mudrosno cijeđenje života

Dario Grgić

Filozofska knjiga o značenju humora i njegovoj sposobnosti rastvaranja stvarnosti te *Pisma majci*, u kojima se Saint Exupery pripremao za svoje raznovrsne poslove, trenirajući ih na onoj koju je više puta oslovio titulom "najpouzdanijeg utočišta"

Simon Critchley, *O humoru*; s engleskoga preveo Dragana Vulić-Budanko; Algoritam, Zagreb, 2007

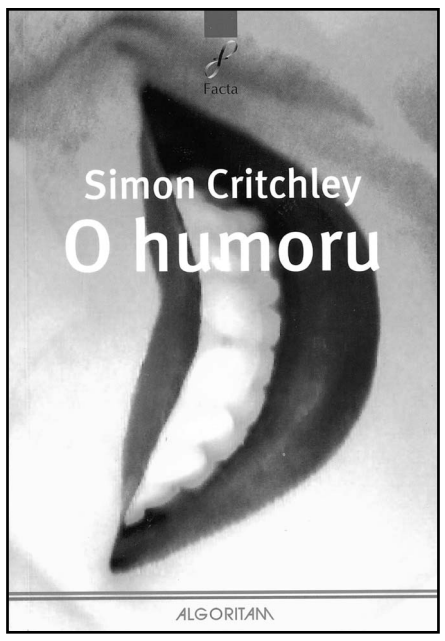
Smijem se iako ne znam što je smiješno, rekao je svojedobno Grunf, magnusbunkerovska verzija Heideggera. To je lik koji je smišljao izume koji baš i nisu šljakali, ali su izgledali kao da hoće, a anakronošću su izazivali jedino erupcije nostalgije. Heidegger bi, međutim, rekao da se Grunf smije jer se želi uklopiti u okruženje, iz konformizma, dok što je "ono smiješno samo", kao temelj humora, ne zna većina nasmijanih ljudi. Namjera ove knjižice naravno nije u insistiranju na prijetvornosti koja nas tjera da se pravimo kako shvaćamo ono što nas očito promašuje, nego na mehanizmu koji se nalazi iza jedne od najljudskijih osobina, našeg kapaciteta za humor. Simon Critchley profesor je filozofije, predavao je na Sveučilištu u Essexu i na College International de Philosophie de Paris, a trenutačno je zaposlen na Sveučilištu New School u New Yorku.

Njegov rad *O humoru* dobrim se svojim dijelom naslanja na primjere iz književnosti, sa zanimljivim osvrtima na mišljenja koja su na tu temu iznosili poznati filozofi. Već je Aristotel rekao kako se "nijedna životinja ne smije, osim čovjeka". Critchley taj čuveni iskaz odmah provlači kroz, nogometnim rječnikom rečeno, kontru: one koji se ne smiju mogli bismo optužiti za neljudskost. Primjera dakako ima: Pitagora, Anaksagora, Djevica Marija, Isus, čak i Sokrat (zamislite tu ironiju bez smijeha, kako je samo ledena mogla biti!). No ostavimo li filozofe po strani, problem nenasmijanog Isusa rezultirao je brojnim teološkim raspravama. Ako se i nije smijao, tvrdili su srednjovjekovni učenjaci, svakako je bio neozbiljan, barem povremeno: primjer su pronašli u svadbi u Kani Galilejskoj. Critchley paralelu vuče s *Brianovim životom* Monthyja Pythona, gdje Brianova majka opetovano tvrdi kako Brian nije Mesija, nego samo zločesti dječak. Braneći Isusa od optužaba da je službu započeo poticanjem pijančevanja, egzegeti *Biblije* objasnili su simboličku potku pretvorbe vode u vino: bio je to odgovor i uzvrat *Novog zavjeta* na starozavjetnu priču o Noinu pijanstvu. Noa je bio prvi čovjek koji je uzgojio vinovu lozu, prvi koji se opio, pa mjesto i tema, vino i Kana, povezuju te dvije žarišne točke dvaju *Zavjeta*.

No biti preozbiljan kao da doista znači biti lišen krucijalne ljudske osobine. Critchley podsjeća na Morreallovu tabelu triju vrsta humora i smijeha: teoriju superiornosti, teoriju olakšanja i teoriju inkongruentnosti. Prva je najstarija i vuče korijene od Platona i Aristotela, a prema njoj, smijemo se zbog osjećaja superiornosti nad drugim ljudima. Teoriju olakšanja zastupao je Herbert Spencer, koji je tvrdio da je smijeh "oslobađanje zatomljene nervozne energije", a njezin najpoznatiji odvjetnik i obrazlagatelj bio je Sigmund Freud, koji ju je iznio u *Vicu i njegovu odnosu prema nesvjesnome*: "Energija oslobođena i ispražnjena u smijehu donosi ugodu zato što, navodno, štedi energiju koja bi inače bila utrošena za obuzdavanje ili potiskivanje psihičke aktivnosti". Prema trećoj teoriji, "humor proizlazi iz doživljaja nepodudarnosti onoga što znamo ili očekujemo s onim što se uistinu dogodi u vicu, dosjetki, pošalici ili besmislici". No što god od toga svega doista pokrivalo tektoniku koja nas natjerava na smijeh, Critchley podsjeća na najrjeđe spominjani atribut humora, a to je njegova reakcionarnost. On počesto "služi tomu da učvrsti društveni konsenzus". Većina humora ni na koji način ne kritizira društveni poredak, ne nastoji promijeniti društvenu situaciju, nego se oko njih vrti na zabavan, dopadljiv i, radikalno gledajući, zapravo glup ili neetičan način. Većina humora je puka potemkinovska zvučna kulisa lažne sreće. Moćni se rugaju nemoćnima, lijepi ružnima, bogati siromašnima. Ovdje se radi o specifičnoj nemoći moćnih, njihovoj nesposobnosti da asimiliraju cijeli aspekt humora, prije svega njegovu dvosmjernost: kada se pametni izruguje s glupljim od sebe, retroaktivno i sam ispada glup, čak možda i gluplji no njegov adresat, samo što toga nije svjestan. Pravi je humor autoironičan i uvijek je izveden pomalo i na svoj račun, ne osuđuje pojedinačne nego opće mane, i nije slijep za činjenicu da se u njegovu nazivniku nalazi i onaj koji se šali.

Što se tiče teologije i smijeha, najlucidniju je opasku dao veliki pjesnik W. H. Auden, prema kojemu su smijeh i molitva mnogo bliži nego bilo što iz svakodnevnog svijeta rada, "zato što smo u oba svijeta svi jednaki, u prvom kao pojedinačni članovi svoje vrste, u drugom kao jedinstvene osobe". Bez smijeha ili molitve, nastavlja Auden, pretvaramo se u slijepe obožavatelje moći, tirane koji sve nastoje podvrći svojim željama, a smijeh zapravo rastvara svakodnevicu i, prema Theodoru Adornu, prikazuje je "kako će jednog dana izgledati na mesijanskom svjetlu".

Critchley je u uvodu naveo Epiktetove riječi da ljude ne uznemiruju stvari nego nazori o stvarima.

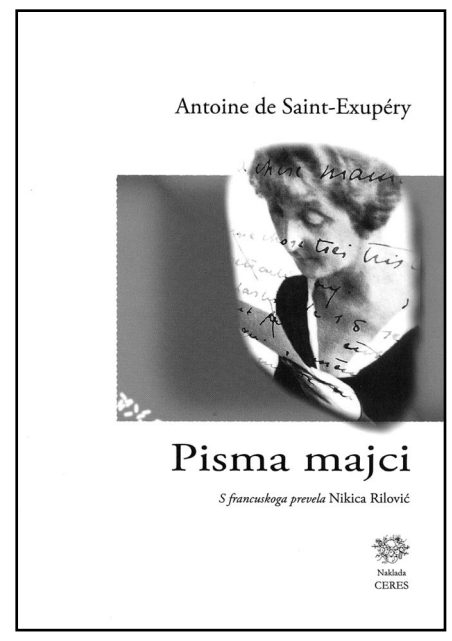


Nisu strašne stvari same, nego očale koje smo nabili na nos iskrivljuju stvari. To rastvaranje svakodnevice humorom stoga je važno jer nas izglobljava od uvriježenih gledišta i omogućuje nam i vlastitu situaciju vidjeti po prvi puta. Ili kako to zapisuje Critchley, komična nam fenomenologija pomaže približiti se samim stvarima lišenima naših zabrinjavajućih nazora. Tada nam se možda i naš život pokaže kao činjenica koju trebamo ne toliko "herojski potvrđivati", koliko "komično priznavati".

Čovjek s nesvakidašnjom sposobnošću pripitomljavanja života

Antoine de Saint Exupery, *Pisma majci*; s francuskog preveo Nikica Rilović; Ceres, Popovača, 2007.

Pišući o Prattovu stripu *Posljednji let Saint Exuperyja* Umberto Eco zaključuje kako legende stavljaju budale na probu, a kod pametnih izazivaju krizu. Nestanak Exuperyja tijekom Drugoga svjetskog rata učvrstio je legendu o tom piscu. Ona bi bila neupitna i da nije napisao *Malog princa.* Već je svojim romanom *Zemlja, ljudi* Exupery pokazao da je mjesto koje zauzima u literaturi posve samosvojno, a jedan od ljepših komplimenata koje je moguće pročitati dao mu je u *Patamu* Bela Hamvas: razina koju sam ostvario u šezdesetoj iza Exuperyja je bila kada je imao tek trideset. Hugo Pratt priča kako je u jednom trenutku Exupery zbilja izgledao kao čovjek koji želi nestati, i kako je, pripremajući strip o njemu pomislio da bi ga možda bilo dobro ostaviti na miru. Čovjeka koji je do te mjere bio zanesen idejom povlačenja i ne treba pronaći. Treba mu pomoći u nestajanju. On je "mit za buduće generacije". No u nastavku priče o svojim motivima bavljenja Exuperyjem Pratt iznosi jednu zanimljivu konstataciju: on pripada soju avanturista, a oni nisu puki marginalci, jer avantura označava nešto što će doći sutra. Pratt dodaje kako Exupery nije bio mediokritet, i kako mu je – njemu, Prattu – bilo važno tu priču ispričati



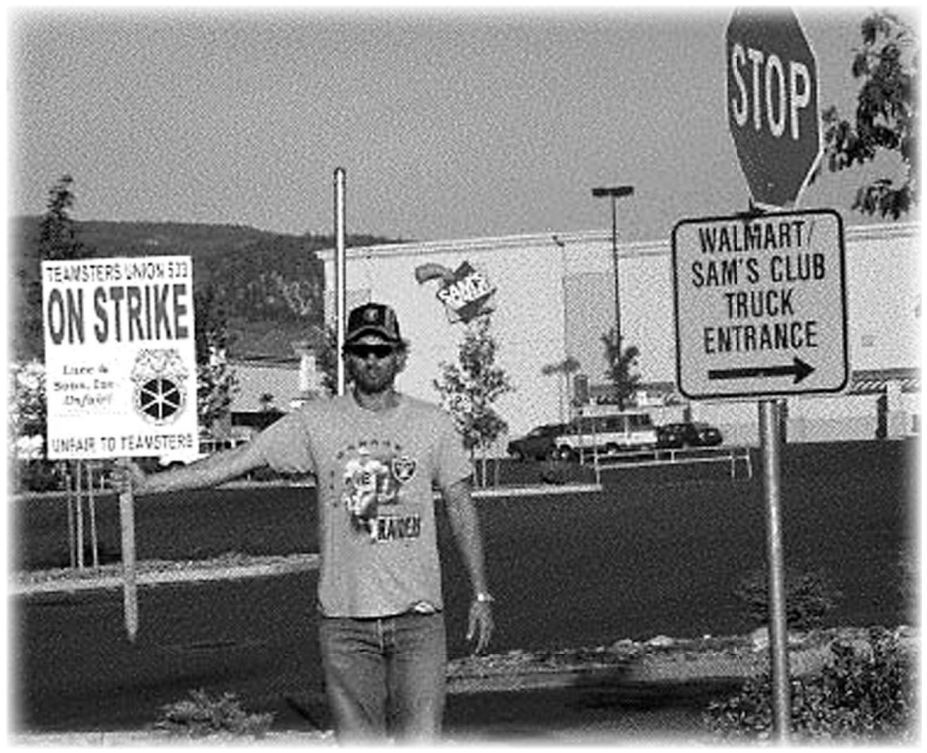
kao da je lažna. To umnaža, duplira, triplira perspektive i zavodi kao što je Exuperyjev *Mali princ* zaveo mnogog čitatelja fikcijom u kojoj je bilo mudrosti kao u nekoj od Buddhinih sutri.

A već na prvoj tabli Prattova stripa vidimo Exuperyja kako u svom avionu nadlijeće Cabris i misli – "tu živi moja mama, nisam je vidio od prosinca 1940. Da sam povrijeđen, imao bi me tko njegovati, da sam mrtav, imao bih koga čekati u vječnosti, da se vraćam, imao bih kome doći". Exuperyeva majka bila je socijalna radnica i, čini se, prilično nekonvencionalna osoba sklona umjetnosti i duhovnosti. Exupery joj povjerava svoja unutarnja stanja – svojevrsni "monaški" život koji vodi, i što je najzanimljivije, "vježbanje" pisanja. No svi koji su se već susreli s Exuperyjevim djelima mogu i sami pretpostaviti što ih u toj epistolarnoj knjizi ponajviše očekuje: to je prije svega jedan specifičan odnos prema bližnjima, kao i prema svakodnevici. On je za života bio na glasu – tako su o njemu govorili prijatelji – kao čovjek s nesvakidašnjom sposobnošću pripitomljavanja života. Majka je Exuperyju "budući" prijatelj, a ta blagost kojom motri svijet oko sebe nije slijepa. Čovjeka koji se povukao i više ne radi ništa naziva samoubojicom čiji je život zahvatio nepopravljivi nered.

U *Pismima majci* imamo embrionalnog Exuperyja, svog u usputnim opaskama, poput one o filmu, da se njime bave uglavnom kreteni nesposobni za sintezu, koji umjesto da izabiru stvarnost i sažimaju je, samo snimaju i snimaju. Za egzemplarnog ljubitelja "utočišta" i koncentriranih mudrosti, to je presirovo i prevulgarno. Budući da je riječ o avanturistu koji je na kraju i stradao tijekom jednog od svojih letova, to je paradoks koji dodatno privlači pozornost. Pogotovo što je Exupery bio specifična vrsta pustolova, pustolov-asket rekli bismo. To ne znači da su mu bili strani životni užici, prije da je znao imati prema njima distancu i da je vladao umijećem cijeđenja života, svođenja pustih dana na esencijalne točke u njima. Cijedio ih je kao što se cijedi limun i pisao knjige. *Pisma majci* označavaju točku u kojoj se dobrano priprema za te svoje raznovrsne poslove, a trenirao je na onoj koju je više puta oslovio titulom "najpouzdanijeg utočišta".

Štrajk

Nebojša Lujanović



– Otkud sad to, oca ti jebem? Da ne možeš ništa s tim?! Kog si vraga studiro taj fakultet? Reko sam ti kad si upisivo, ponovit ću i sad. Damire Tuljek, niko neće meni na grbači sjedit!

Znao je kad mu se otac obrati imenom i prezimenom da mu je došla žuta minuta.

– Evo ti matere, nek ti kaže. I? Jesam li bio u pravu? Dok su svi normalni studirali tehniku, ti se uvatio knjiga. Ko, plaćat će te neko da sjediš i čitaš...

– Kako sad to, jebem ga?

– Ne znam, direktore – Damira je njegov ton podsjetio na očev.

– Pa Tuljek, majku mu, reko sam da nam treba ta brošura i da iskopaš šta možeš, šta si se uvalio u tu stolicu? Pa meni, majku mu, to treba danas do kraja dana na stolu. Aj ovako, kad ne možeš razmišljat, možeš bar slušat. Ja ću pričat, ti zapisuj. A onda sve o kinu da sastaviš fino, oblikuješ, na znanje i ravnanje svima... alo?! Čekaj malo! Zvoni mi drugi...

Velika metalna slušalica se spusti uz grub metalni zvuk. Njegova jeka traje još dugo nakon toga. Soba je tiha, prazna. Damir ostaje nepokretan za teškim drvenim stolom koji ga zarobljava u prašnjavoj prostoriji. Prostorije kina Tuškanac su preko tjedna sablasno prazne. Ova u kojoj je sjedio nije imala čak niti prozora.

Bljedilo njegove puti i alergija na prašinu rasle su svakim novim radnim danom. Mrak velike dvorane mu je međutim godio. Nije bilo u njoj one metalne prokletinje iz koje zuji direktorov prodorni glas, nije bilo ničega. Obično bi pokupio smeće (bilo je ljudi koji su tu rezali paradajz, slaninu, izuvali se pa zaboravljali čarape, gubili iz džepa čakije, satove), a ostatak vremena bi iskašljavao dušu od alergije i javljao se na telefon.

– Možeš li to, javljati se na telefon i bilježiti poruke? Oćeš barem to moći? – Dijana nije skrivala da ga podcjenjuje, a on nije skrivao da to vidi. I da ne može ništa protiv toga.

Dijana je bila godinu dana starija i ta ozbiljnost je bilo ono što ga je od prvog dana privuklo. Skupio se pod okrilje njene suknje kao pod štit, možda i nesvjesno, neprimjetno. Ona je radila kao reporter na televiziji i za kojekakve novine, povremeno i za čuvenu Filmsku kulturu, mada joj je tamo prolazio svaki peti tekst, ali su joj zato zaposlili momka u kinu Tuškanac. Dijana više ne zna kada je njegove plahe oči počela doživljavati kao teret, čini joj se tek nakon njegovih pet godina lutanja s diplomom i uzaludnog traženja posla, dok je ona pričala o novim stanovima, povoljnim, šezdesete su u zamahu, grade se neboderi na Srednjacima, Borongaju, o budućnosti, sigurnosti...

– Halo – glas mu je drhtao dok ne otkrije kako je raspoložena.

– Reci – ona je i inače bila kratka.

– Ništa, zvao sam samo da te čujem Dajo...

– Daj, molim te, imam posla!

U trenu se snuždio razočaran. Bio je sretan i imao je veliku vijest, ali sad će joj to izrecitirati tek toliko, kad je već nazvao.

– Eto, prenosi dopisništvo iz Ljubljane o nekom štrajku glumaca u Hollywoodu, pa sam mislio da bi te zanimalo... znaš, za članak...

– Zašto štrajkaju? – rekla je više iz obaveze.

– Tja, čini se da su te kompanije, šta li, i producentske kuće iz Hollywooda počele prodavati filmove televiziji, a glumcima od tog posla figa, nikakva provizija. Ukratko. Čekaj, zapisao sam i ovo, evo... "Lokalna ispostava državnog ureda koji isplaćuje pripomoć nezaposlenima zbog štrajka je unajmila deset novih činovnika, očekujući navalu molitelja za pripomoć, ali su svi ponovno otpušteni jer se nitko nije javio." Ha, ha, javlja United... ha, United Press International, današnji datum, godina šezdeset i prva.

Na Dijaninu zbunjenu šutnju Damir nastavi:

– He, ti štrajkaši glumci, sve bogatuni... zamisli na štrajk dolaze privatnim avionima i limuzinama! Mjesto graha dijele im škampe, he...

– Tebe to zabavlja?

– Pa kužiš, štrajk, ali ne mašu transparentima već se nađu u nečijoj vili i kupaju u bazenima mjesto da snimaju!

– Ti nisi normalan! Tu pošteni radnici gladuju, partija u krizi, tvornice ne rade, a ti meni o nekim šalama s bazenima i škampima, pa ti nisi normalan...

Događalo se često u posljednje vrijeme, tj. u posljednjih nekoliko godina, da njihovi razgovori završe tako da on ostane kao popišan. Što god rekao. A opet, i kad šuti, ne valja. Što ona od njega hoće, zašto mu to radi, to i još milijun pitanja uvijek namjerava postaviti, ali ne nađe načina. Zašto je ljubav ovisnost?

Taman kada se spremao izaći na hodnik popušiti jednu, metalni šejtan zazvoni.

– Tuljek! – zagrmio je s gornjeg kata direktor da Damir nije znao je li mu je glas čuo kroz zidove ili iz slušalice. – Nemam vremena, olovku i piši!

– Evo direktore, samo malo. K vragu, ova ne radi! Samo malo ...

– Majku mu, Tuljek, smotan si ko sajla. Vako. Prvo, ova ti je ulica... S tim ćeš počet, jasno, s ulicom! Dakle, ova ulica, naziva Streljačka, je udomila velike ličnosti naše povijesti. Tu se skrivao Stjepan Radić kad je ono zagustilo. Da, da. Tu je živio i Lavoslav Šram, otac naše omiljene glumice Ljerke Šram... Ah, Ljerka ti je imala znaš koje... hm, hm, grhm, doviđenja gospođice – dobacio je sa strane.

– Gdje smo ono stali?

– Kod Ljerkinih sisa – prostodušno će Damir.

– Tuljek, ako ti siđem dole i odvalim jednu! Ja o brošuri, ti o sisama. Koncentracija! Znači, ova ulica je dobila ime po starom streljačkom domu. Prvi takav kod nas, upamti! Čini mi se, građen 1787. godine. Zapiši. Tu ti se pucalo iz razonode, dvaput mjesečno, iz kućice pa prema meti na stotinu pedeset metara udaljenosti, iza nje nasip, pa opleti. E, a kasnije ti se ta dvorana nadogradila i proširila, dobila čak i dvoranu...

– Direktore, jeste tu? – Damir će nakon kratke tišine otresajući ruku zgrčenu od pisanja.

– Čekaj, majku mu, da grlo isperem. U vražju... tamo prije proširenja ubaci ovo: u tim prostorijama je 1835. prva hrvatska primadona Sidonija Rubido Erdody otpjevala Gajevu budnicu *Još Hrvatska ni propala*. Eto, sad to fino sastavi, ne ovako kako sam ja to zbrda zdola – prekinuo je pjevušeći budnicu.

U hodniku su se s plakata cerili ljudi koji su postali veliki i besmrtni. Damir je pripalio već četvrtu, razmišljajući o tome kako je ustvari lako ostati mal, beznačajan, cijeli život. A kad si nitko, onda nije ni važno što osjećaš, što misliš. Ovih pet godina nakon diplome je prohujalo, jedno veliko ništa, nakon čega je jedino postigao to da bude, i to na određeno, sekretarica u kinu, budući da je žena iz originalne postave na porodiljskom.

– Ej Dajo!

– Damire, gdje si, zovem te pola sata!?

– Ma tu na hodniku, pauza...

– Nemam vremena. Čuj, ono o štrajku glumaca, to bi mogla biti dobra stvar za Filmsku kulturu. Moglo bi mi konačno uspjeti ukrasti prostor pored Krelje i Peterlića, ako ništa bar da probam!

– To sam ti i ja Dajo mislio, ono, zapisao sam, ima toga, stalno nešto šalju, telefon zvoni ko lud – što je brže tražio po papirima, to se više zapetljavao drhtavim rukama. Čuo je njeno otpuhivanje s druge strane žice.

– Evo ga. U štrajku je četrnaest tisuća najpoznatijih glumaca, udruženo sa štrajkom scenarista, već tri mjeseca, znači od siječnja...

– Čekaj, čekaj, znači ti glumci više ne rade?

– E nije. Ako sam ja dobro zapisao, rade. Studiji su puni i rezervirani čak mjesecima unaprijed. Glumci za vrijeme štrajka zarađuju za kruh tako što snimaju kratke filmove za televiziju. Da, tu fino piše. Al opet, holivudske kompanije televiziju iznajmljuju studije u kojima se to snima...

– Čeeeekaj malo – Dijana je bezvoljno rastegla i protrljala oči – Ako sam te dobro razumjela, Hollywood i televizija su konkurenti, prvi prodaju filmove drugima, glumci su ljuti na Hollywood što ne da proviziju, štrajkaju, i za to vrijeme snimaju za televiziju. Pa to je... I to im još za ta snimanja Hollywood iznajmljuje studije da zaradi dok glumci štrajkaju protiv njega, a koji opet u tim studijima glume... Ma, ko to koga??? Znaš šta, nazovi me kad se sabereš!

Nekako iz Dijaninog tona (ona je bila svjetski prvak u tome), čovjek uvijek dobije dojam da je strašno naspram nje pogriješio. Da je kriv. Zato je Damir sada prekopavao bilješke, listao deset puta četiri bijedna papira, sve je zapisivao taman kako su mu diktirali

Nebojša Lujanović (Travnik, BiH, 1981.), diplomirao je komparativnu književnost i sociologiju na Filozofskom, te politologiju na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Nakon toga dotiče dno dna radeći poslove od novinara do građevinskog radnika, skladištara, pilara… Sve je to, paradoksalno, rezultiralo nedavno dovršenom zbirkom komičnih priča koja čeka izdavača. *Štrajk* je jedna od njih. Objavljivao je u *Zarezu*, *Vijencu*, *Libri Liberi*, *Ekran pričama 1* i *2*… Pisao je putopise, eseje, priče, znanstvene radove, ulazio u uže krugove natječaja za roman, i tu zapeo.

iz dopisništva u slušalicu, i opet ništa nema smisla.

– Halo, Marice, oće ta kava?!

– Oprostite, direktore, nije Marica, krivo ste...

– Tuljek, majku mu, šta me ne zoveš i podsjetiš na brošuru, vidiš da sam do grla u poslu! E, da se ja na tebe oslonim, bogami, pao bi ko kruška. Aj, piši. Negdje ti je prije 1880.–te godine u prostorima našeg kina otvorena i prva plesna škola. Nju ti je vodio onaj... kako se zove... e, Pietro Coronelli! Pa se kasnije prebacio na Tomislavov trg, tamo nastavio plesnu tradiciju, i tako dalje, to ti ne treba – opet je zastao da nešto otpije. Izgleda da direktor nije radio bez boce na stolu.

– Sad pazi dobro. Tu je zatim bilo i Operetno kazalište od 1920. do 1929. godine. Jel pišeš? Tek nakon toga se sve skupa pretvara u kino, i tako smo dobili naš Tuškanac. Tu mene ko direktora stavi, al više onako usput, to ti smisli. Znaš, dvadesetih im je trebala druga scena HNK. Prvo su mislili Frankopansku, u kino Helios, to ti je današnja Gavella, al su imali problema s podzemnim vodama, a i bilo je skupo zemljište. Tako su uzeli dobri stari Streljački dom. Pazi, ako se uzme da je ova kulturna građevina nastala 1838., to je, čekaj da izračunam... pedest i... da, pedeset i sedam godina mlađa od današnjeg HNK! Jel ta kava gotova? Hm, Tuljek, moram ići...

Nakon ovakvog razgovora, Damir se po prvi put upitao što uopće radi na ovakvom mjestu. Istina da voli filmove, ali to nikada nije nikome rekao, kao niti razlog zbog kojeg se volio utapati u svjetove koji su ga mamili s ekrana.

U kina je išao mehanički, za samu narav filma se nikada nije zanimao, nije pamtio imena glumaca, a kamo li redatelja, pa čak niti onih najvećih. A opet, filmove bi uvijek iznova gledao jer je u filmu sve tako jasno, sve uređeno, sve ima smisla. Svaki kadar, svaka rečenica nečemu vodi i ima svoje mjesto u tom malom univerzumu. Sve se odvija nekim redom. Njegov život nije imao ni reda ni sigurnosti, niti mu je bilo približno jasno kuda sve to skupa vodi.

Po šuštanju i krčanju u slušalici znao je da opet iz Ljubljane nešto prenose. Ovaj put ga neće zbuniti, pisat će velikim čistim slovima i tražiti da svaku stvar dva puta ponove.

– Halo, Zagreb?

– Slušam, Ljubljana – Damir je ironizirao njihov službeni ton.

– Prenosimo nove filmske vijesti koje smo upravo primili od međunarodnih agencija. Vezano je i dalje uz najnoviji štrajk...

– E, tu sam te čeko – Damir se naoruža pažnjom.

– Štrajk se i dalje razvija. Elisabeth Taylor je jedna od glumica koja pokazuje silnu aktivnost u organizaciji štrajka, posvetivši mu velik dio svog dragocjenog vremena. Aktivna štrajkašica je bila i Merlin Monroe koja je izjavila da joj je ovo dobro došlo jer će konačno moći u miru preboljeti gripu koju vuče već tjednima...

– Dobro, nego recite mi detalje štrajka, ko, zašto?

– Od detaljnijih manjih štrajkova – nastavio je glas recitirati automatski – poznat je onaj u slučaju Gine Lollobrigide koja prekida snimanje filma *Idem gola po svijetu* s Frankom Sinatrom i iskorištava prekid za posjet rodbini u Rimu. Također je specifičan štrajk i brojnih statista i glumaca u afričkoj džungli oko Nairobija jer se tamo trebao snimati još jedan u seriji filmova o Tarzanu, pod naslovom *Kralj džungle i savana*...

– Stani malo – bio je uporan Damir – al ko tu štrajka protiv koga, to sam mislio pitat? Sve je zbrkano...

– Da, zbunjujuće je što glumci štrajkaju protiv producenata, iako su i sami u nekim slučajevima koproducenti. Značajan istup štrajkaša napravio je i Gary Cooper, u svom karakterističnom ratničko-kaubojskom stilu: "Imamo sve adute u svojim rukama, moćne saveznike, a primamo i podršku od meksičkih i francuskih kolega koji neće ni prstom mrdnuti za holivudsku produkciju", i tu je prijeteći dignuo svoj kažiprst koji je bio na tolikim obaračima da dodaje cijelome iskazu određenu težinu ...

– Hik!

– Halo – Damir se napregnuo da čuje, pažnju mu je odvuklo sanjarenje kroz prozor prema suhom zimskom danu, polako je padala noć.

– Hi... Hik!

– Izvolite, direktore – prepoznao ga je po štucanju.

– Tu... Tuljek – bio je pijan ko majka – Slu ... slušaj dobro! To mora bit goto, gotovo! Ne ... ne ideš kući, hik, dok ne dobijem brošuru! Jasno, hik?

– Ali, direktore, nemam dovoljno informacija, rekli ste...

– Dooobrooo – rastegao je kao da to 'o' zanosi i vitla njegovom ravnotežom oko zamišljene osi – Vako! Od dvaj ... dvjast treće, do dvajs pete, eeee, to su bili, hik, zlatni dani kazališta. Jasno?! Tu ti je režiro ovaj... đavo ga odnio... hik, Tito Strozzi, pa dirigiro Baranović, pa onaj Gotovac. To ti je bila ekipa...

Nastupi pauza, valjda da otpije, pa se zadera u slušalicu, kao da se iznenada nečega sjetio:

– Froman! Hik! Sjajan dirigent, genijalan! Piši.

Ispusti opuštajući uzdah kao da se strovalio u stolicu.

– ... auuu, majku mu – bit će da mu se zavrtilo – a, tu je i izvedena pr ... prva izvedba Mandragole od Lea Falla, paaa... Madame Pompadour od Machi... machi... hik!

– Valjda obrnuto, gospodine direktore.

– Tuljek! – lupi šakom o stol, a boce i čaše zazvečaše – Tvoje je da slušaš i pišeš! Šezdeset sedam! E!

– Čega – Damiru je zastala olovka.

– Kestena! Pa premijera, pobogu! U materinu – ostavio je slušalicu da zaustavi porušene boce koje su se kotrljale po stolu. Odjednom naglo zgrabi slušalicu, opet se nečega sjetio:

– Ružička Strozzi! Marija! I nju stavi! Koja je ta imala si... – na tom mjestu se veza prekide jer je gospodin direktor stao na bocu i prostro se po podu koliko je dug i širok.

Damir nije ustajao od stola, buljeći u hrpu besmislenih direktorovih upadica. Činilo mu se nemogućim zadatkom oblikovati to u smislen tekst, i to još brošuru koja će se dijeliti na obljetnici kina. Što radi na ovom poslu, učio je, trudio se, ovo nije njegov život, a tko zna što mu se još sprema... Prekinu ga opet, naravno, zvonjava.

Ona je bila s jedne strane, on s druge, pričali su, riječi su izlazile i iz njenih i njegovih usta, a opet se Damiru učinilo da priča sam sa sobom.

– Ma šta mi napriča...

– Ali Dajo, evo sve sam zapisao – čitao joj je stručno objašnjenje koje je zaprimio – "Glumci su ujedno i koproducenti, dok štrajkaju protiv producenata", itd.

– Ne razumijem – bila je uporna – Čekaj, evo na primjer, Gregory Peck...

– Da, snima s ekipom u Grčkoj, Ali bome *Topovi Navarona* šute ko zaliveni već mjesec dana! Cijela ekipa se pridružila štrajku.

– I Gregory Peck?

– I on.

– Ali, on je i koproducent filma. Uložio je i svoju lovu u njega.

Damir je malo zastao, znao je kuda vodi ova besmisao.

– Izgleda – reče, opet sumnjajući u sebe, takva je Dijana bila.

– Znači, logički, da Peck štrajka sam protiv sebe?! Jesam u pravu?

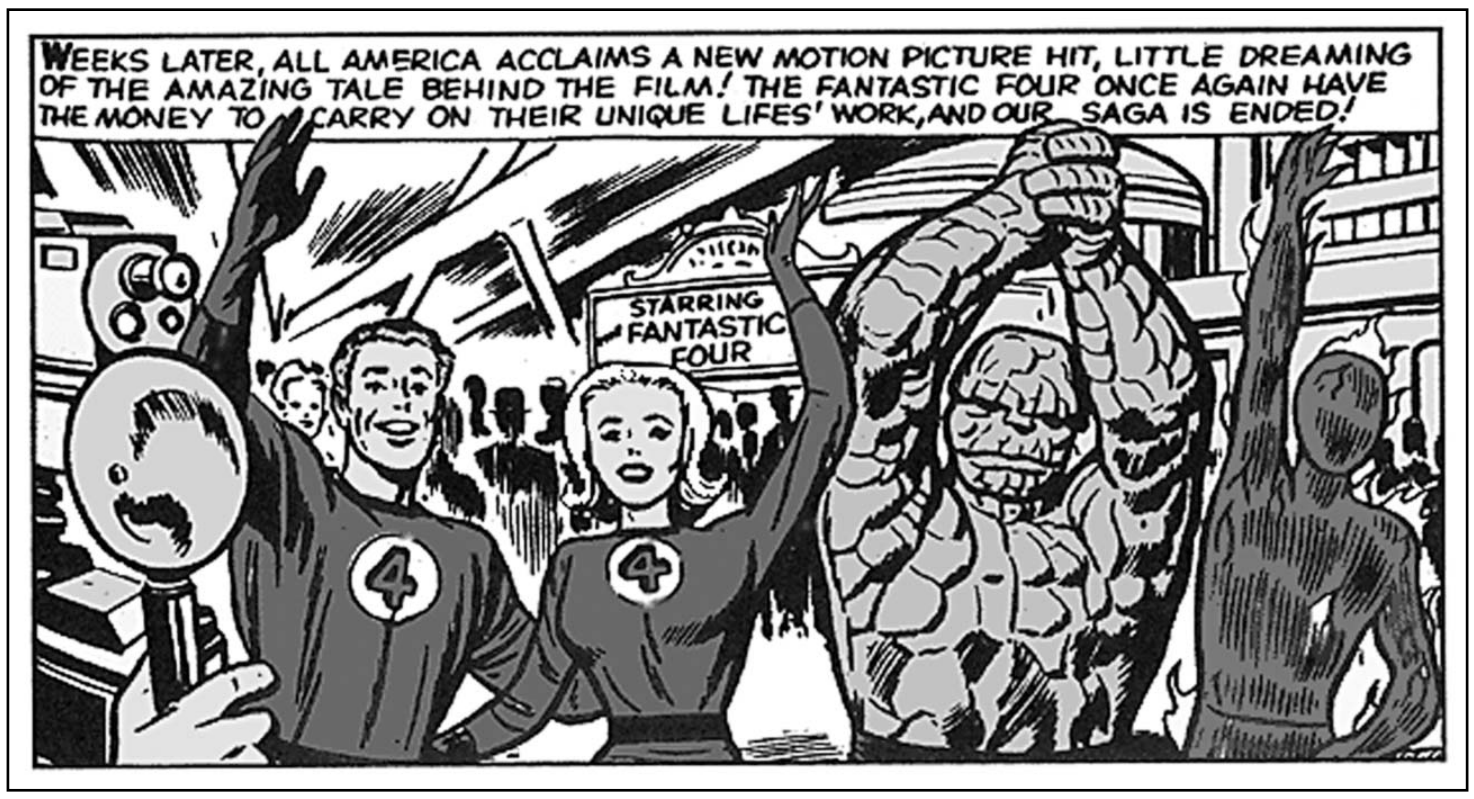
– I mene Dajo zbunjuje, ali očito je tako – uhvatio se Damir ispričavati kao da je njegova krivica sva ta hollywoodska glupost, kao da je on osobno kriv za svaku glupost na svijetu. Taj osjećaj s njom je tako stalan, tako dug, i postaje tako dosadan...

– Znaš šta, Damire? Ti si budala. Eto, rekla sam. Pa zar ne možeš običnu vijest zapisat, ovo tu može samo budala izmislit ...

Tišina.

Soba je opet mirna.

Blaga slatka tišina. Držao je ruku na slušalici, a slušalica je uklopljena u telefon. Metalni zvuk se razvukao kao i uvijek. Je li to on poklopio? Prepade se te mogućnosti, prve stvari koju je u životu učinio sam, ali samo na tren. Izađe na Ilicu i uputi se prema trgu čvrstim korakom. ■



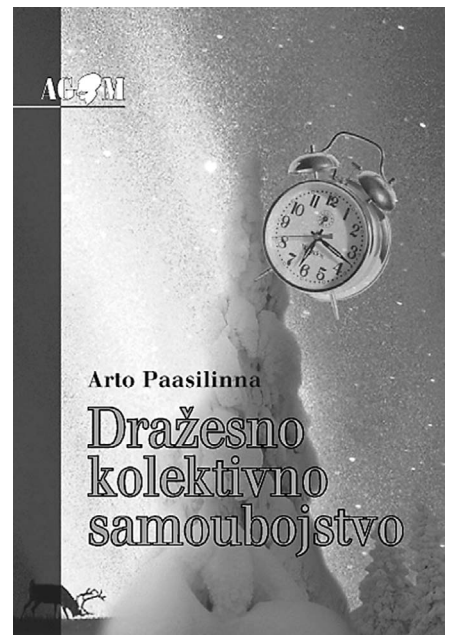
Bilješke:

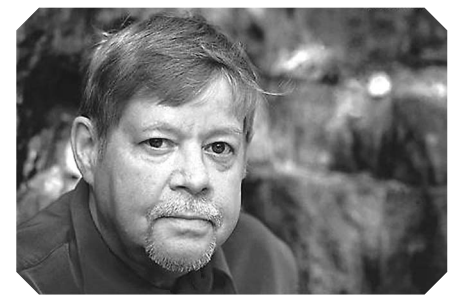
* korišten arhiv *Globusa* o stvarnom štrajku Hollywooda 1961., te povijesni podaci o kinu Tuškanac

Dražesno kolektivno samoubojstvo

Arto Paasilinna

Ulomak istoimenog romana koji u hrvatskom prijevodu uskoro izlazi u izdanju nakladnika AGM, Zagreb





Pukovnik Hermanni Kemppainen ostao je na odmoru u vikendici direktora Onnija Rellonena. Njih su dvojica imali o koječemu razgovarati. Pripovijedali su o događajima u životu, temeljito pretresli stvari. Bila je to prava terapija, rodilo se prijateljstvo kakvo nijedan nije do tada iskusio. Povremeno bi zagrijali saunu, ili išli loviti ribu. Pukovnik je veslao, direktor je povlačio vabac. Uhvatili su tri štuke koje su zatim ispekli.

Nakon objeda gađali su u metu Rellonenovim revolverom. Pukovnik je u tome bio bolji. Ispili su nekoliko boca piva. Rellonen se dosjetio i otišao po staru budilicu. Stavio ju je na glavu i zamolio Kemppainena da je pogodi hicem iz revolvera. Pukovnik je oklijevao; metak bi mogao pogoditi Rellonena među oči.

- Nema veze, samo ti pucaj.

Pohabana ura se razbila, a Rellonen nije umro. Na neki osebujno mračan način ta ih je igra obojicu zabavljala.

Uz vatru u kaminu Rellonen je rekao kako bi možda bilo dobro okupiti više supatnika. Koliko je znao, u Finskoj se godišnje počini tisuću petsto samoubojstava, a deseterostruko više ljudi planira skončati život. Uglavnom muškaraca. Rellonen je rekao da je negdje čitao statistike. Ubojstava se počini stotinjak.

- Dva bataljuna ljudi godišnje se ubije, a čitava brigada na to pomišlja, izračunao je pukovnik. – Zar nas stvarno ima tako puno? Čitava armija.

Rellonen je dalje razmišljao:

- Baš mi je palo na pamet – kad bismo okupili to mnoštvo, mislim, sve te koji se kane ubiti, mogli bismo popričati o zajedničkim stvarima i razmijeniti iskustva. Kad bi dobili priliku razgovarati o svojim problemima s drugim istomišljenicima, mislim da bi mnogi ostavili samoubojstvo za poslije. Kao što to mi već nekoliko dana činimo. Pričali smo od jutra do mraka, i to nam je bitno olakšalo dušu.

Pukovnik nije vjerovao da bi razgovor bio jako vedar. Kad se okupi društvo ljudi koji planiraju samoubojstvo, tu se mora govoriti o gadnim stvarima. To ne bi bio posebno radostan sastanak. A bi li pomogao? Društvo bi se moglo samo još i više deprimirati.

Rellonen nije odustajao. Smatrao je da bi sastanak mogao imati terapeutsko značenje. Čovjek dobije želju za životom kad vidi da i drugima ide loše, da nije jedini jadničak na svijetu.

- Pa tako se i nama dogodilo. Da se nismo sreli, bili bismo pokojni. Zar nije tako?

Pukovnik je morao priznati da im je u ovom slučaju zajednička sudbina pomogla, barem na kratko. Ali ipak je još vjerovao da će se na kraju objesiti. Problemi nisu nestali u posljednjih nekoliko dana. Stvar je samo odgođena. Nije prijateljstvo s Rellonenom nadomjestilo ženu niti odagnalo druge probleme.

- Ti si turoban po prirodi, Hermanni.

Pukovnik je priznao da su vojnici najčešće turobni, a pogotovo oni koji razmišljaju o samoubojstvu. Procijenio je da će vjerojatno već idući tjedan visjeti obješen o gredu, čim ode odavde svojim putem.

Rellonen je smatrao da o tome valja porazmisliti. Mogli bi baš i okupiti oveću skupinu ljudi sklonu samoubojstvu. Zajedno bi mogli potražiti rješenje svojih problema, a ako to ne uspiju, nitko ništa ne bi izgubio. Rellonen se domislio kako bi se grupno barem mogao pronaći bolji način samoubojstva od dosadašnjih, moglo bi se poraditi na stilu. Zajedničkim naporom mogao bi se smisliti neki gladak način za skončavanje života – zar smrt ne može biti bezbolna, elegantna, dostojna čovjeka, čak i na neki uzvišeni način lijepa? Zar se ljudi moraju zadovoljavati tradicionalnim sredstvima? Osim toga, prilično je primitivno objesiti se i postati produžetak konopcu. Lom kralježnice u predjelu vrata uzrokuje istegnuće jednjaka za pola metra, lice poplavi, jezik se isplazi – takav leš nije lijepo pokazati ni rodbini.

Pukovnik se pogladio po vratu. Masnica od konopca kojim se htio objesiti u nekoliko je dana primjetno potamnjela. Sada je sličila na neku neprimjerenu izraslinu.

- Možda si u pravu, priznao je pukovnik podižući ovratnik jakne odore.

Rellonen se zanio:

- Zamisli, Hermanni! U većoj skupini mogli bismo unajmiti zajedničkog terapeuta, mogli bismo provesti posljednje dane uživajući u životu. Uvijek je ljepše živjeti u društvu nego sâm. Mogli bismo fotokopirati oproštajno pismo za rodbinu, zajednički platiti nekom odvjetniku da se pobrine za ostavštinu, tu bi se uštedjelo dosta novca... možda bismo dobili i popust na obavijest o smrti kad bi nas bilo u dovoljnom broju. Mogli bismo ugodno živjeti jer bi se sigurno u grupi našao i netko bogat, bogataši počine danas toliko samoubojstva da to nije za vjerovati. I žene bismo mogli pridobiti, znam ja da u Finskoj ima mnogo žena koje planiraju samoubojstvo, a nisu baš sve ni ružne, naprotiv deprimirane žene su na svoj žalostan način privlačne...

Pukovnik Kemppainen se polako počeo zagrijavati za tu zamisao. U velikoj skupini samoubojica vidio je veliku prednost u racionalizaciji. Treba izbjeći amaterizam u samoubilačkom poslu. Kad je razmislio o cijeloj stvari iz časničke perspektive, vidio je prednost koju donosi brojnost. Ni dobar vojnik ne može sâm dobiti bitku, ali kad se okupi složna četa koja ima zajednički cilj, rezultat ne izostaje. Ratna povijest puna je primjera učinkovitosti grupnog djelovanja.

Rellonen se oduševio:

- Ti bi kao pukovnik mogao organizirati masovno samoubojstvo Finaca na profesionalan način i s najboljim mogućim rezultatom. Već po svojem položaju posjeduješ vještinu vođenja. Možeš uzeti pod svoju komandu čak i tisuću finskih pacijenata-samoubojica. Najprije bismo ih mogli pokušati urazumiti, ali ako to ne bi pomoglo, ti bi mogao voditi svoju jedinicu u smrt.

Direktor Rellonen zamišljao je pukovnika Kemppainena kako vodi svoju vojsku u smrt. Uzeo je za primjer Stari zavjet, usporedio je Kemppainena s Mojsijem koji je vodio svoj narod u obećanu zemlju. To bi bila fantastična selidba! Umjesto obećane zemlje odredište bi bila smrt koju bi sami izazvali, fantastičan kraj sveg živog! Rellonen je predočio Kemppainenu prizor u kojem pukovnik vodi svoje ljudstvo preko Crvenog mora kao što je Mojsije nekad vodio narod Izraela. On bi se sâm zadovoljio ulogom Aarona.

Pukovnik je počeo planirati:

- Kolektivno samoubojstvo moglo bi se zamaskirati u, recimo, oveću katastrofu... vlak sletio s tračnica, stotinu mrtvih!

Po Rellonenovu mišljenj, takva veličanstvena nesreća bila bi izvrstan primjer timskog rada, to bi pokazalo kako Finci nisu sposobni samo za musavo samotno vješanje negdje u trulom sjeniku, već se znaju složiti i prirediti stvarno, masovno samouništenje, uzvišenu i tragičnu nesreću. Na kraju krajeva, smrt nije svakodnevni događaj. To je užasavajući kraj života, pa ga treba uprizoriti na prikladno sumoran, ali veličanstven način.

Pukovnik se prisjetio velikog kolektivnog samoubojstva počinjenog desetak godina prije u Latinskoj Americi. I Rellonen je čuo za taj slučaj. Događaj je izazvao sućut i gađenje diljem svijeta. Neki karizmatični američki svećenik okupio je na stotine vjernika koji su skrenuli pameću i darovali mu sve što su posjedovali. Pomoću pristaša i njihova novca svećenik je u Latinskoj Americi osnovao neku vrst vjerničke države. Kad su vlasti doznale za taj suludi pokret, vođa sekte je odlučio izvršiti samoubojstvo, ali ne sâm, već je odveo u smrt i sve svoje pristaše. U tom masovnom samoubojstvu pomrlo je na stotine zaluđenih vjernika. Rezultat je bio odvratan: truli leševi naduli su se na tropskoj vrućini, muhe mesaruše zujale su nad čitavim područjem gdje je sekta boravila... gnjusno.

Ovakvo kolektivno samoubojstvo nije privlačilo ni direktora Rellonena ni pukovnika Kemppainena. Postignuće je doduše bilo količinski znatno, ali kvaliteta smrti je bila slaba, konačni rezultat je zapravo bio odbojan.

Jednodušno su se složili da nikome ne treba preporučiti smrt, a ako se netko ipak odluči na samoubojstvo, to treba izvesti sa stilom.

Arto Paasilinna (Kittilä, 20. travnja 1942,) spada u red najpopularnijih finskih pisaca. Rođen je u Laponiji u obitelji izbjeglica iz Petsama (ruski: Pečonga, grada koji je do Drugog svjetskog rata pripadao Finskoj); započeo je karijeru kao novinar. Prva mu knjiga izlazi iz tiska 1964. godine, a prvi roman *Operacija Finlandia (Operaatio Finlandia)* 1972. Od tada je objavio nekoliko desetaka knjiga, od čega više od 30 romana. Najpoznatiji su mu: *Godina zeca* (*Jäniksen vuosi*, 1975.), *Sretan čovjek* (*Onnelinen mies*, 1976.), *Zaboga dragoga* (*Herranen aika*, 1980.), *Urlajući mlinar* (*Ulvova mylläri*, 1981.), *Šuma obješenih lisica* (*Irtettyjen kettujen metsä*, 1983.), *Gromovnikov sin* (*Ukkosenjumalan poika*, 1984.), *Slatka trovačica* (*Suloinen myrkynkeittäjä*, 1988.), *Dražesno kolektivno samoubojstvo* (*Hurmaava joukkoitsemurha*, 1990.), *Život je kratak, Rytkönen dug* (*Elämälyhyt, Rytkönen pitkä*, 1991.), *Leteći drvosječa* (*Lentävä kirvesmies*, 1996.) Nekoliko njegovih knjiga adaptirano je za film i televiziju, a Paasilinna im je scenarist. Knjige su mu prevedene na petnaestak jezika, a posebno su popularne u Francuskoj i Njemačkoj gdje je i među kritikom cjenjeniji nego u domovini. Njegov pitki i duhoviti stil kojim obrađuje ozbiljne teme poput samoubojstva, birokracije, slobode i vjere našao je međunarodnu čitateljsku publiku željnu nordijske egzotike. *Dražesno kolektivno samoubojstvo* četvrti je Paasilinin roman dostupan hrvatskim čitateljima.

U ovoj fazi razgovora direktor Onni Rellonen je nazvao broj crkvenog SOS telefona u Helsinkiju. Blagi ženski glas s druge strane zamolio ga je da s punim povjerenjem ispripovijeda sve svoje brige. Rellonen je pitao je li te večeri bilo puno poziva.

- Mislim, je li vas zvalo mnogo ljudi koji razmišljaju o samoubojstvu?

Službenica crkve je rekla da ona nema ovlasti dati informaciju o povjerljivim razgovorima. Držala je da je pitanje neukusno i zaprijetila prekidom veze.

Pukovnik Kemppainen je uzeo slušalicu. Predstavio se i ispričao ukratko o onome što se dogodilo nekoliko dana prije u sjeniku u pokrajini Häme. Nije tajio da su se on i njegov prijatelj tada pokušali ubiti. Zatim je otkrio kako njih dvojica sad planiraju osnovati terapeutsku grupu u koju bi pozvali Fince koji se nalaze u istovjetnoj životnoj situaciji. Zbog toga je htio znati od koga bi mogao dobiti adrese i telefonske brojeve kandidata za samoubojstvo.

Terapeutkinja na liniji za pomoć bila je nepovjerljiva. Smatrala je da to nije bio prikladan trenutak za razgovor o kolektivnom samoubojstvu. Ona je imala dovoljno posla i s pojedinačnim pokušajima. Te je večeri već šestoro ljudi zvalo zbog tog istog problema. Ako gospodu doista zanima taj problem, mogu nazvati neku duševnu bolnicu, možda bi im tamo mogli savjetovati što i kako dalje. – Linija za pomoć ne daje liste potencijalnih samoubojica, naša djelatnost je povjerljiva.

- Nikakve pomoći od te ženske, frknuo je pukovnik i nazvao duševnu bolnicu u Nikkili. Izložio je razlog zbog kojeg zove, ali osoblje nije htjelo razgovarati. Dežurni je liječnik doduše priznao da u njihovoj ustanovi liječe i pacijente koji su skloni samouništenju, ali njihova se imena ne mogu dati u javnost. Osim toga, pacijenti su već započeli liječenje, dobivaju lijekove i sudjeluju u terapiji onoliko koliko im je to potrebno, a po nekima i previše. Bolnica u Nikkili nije trebala pomoć u tretmanu duševnih poremećaja od amatera. Liječnik nije baš vjerovao da pukovnik u sastavu oružanih snaga posjeduje vještinu i znanje potrebno za sprječavanje samoubojstva. Štoviše, smatrao je da vojno školovanje i vježbe služe upravo suprotnim ciljevima.

Pukovnik se naljutio i rekao dežurnom liječniku kako mu se čini da je on isti kao i njegovi pacijenti te je spustio slušalicu.

- Moramo dati oglas u novine, dosjetio se direktor Rellonen.

4

Pukovnik Kemppainen i direktor Rellonen objavili su oglas u nacionalnim dnevnim novinama. U njemu je ukratko pisalo:

RAZMIŠLJAŠ LI O SAMOUBOJSTVU?
Ne brini, nisi sam.
Ima nas još koji mislimo isto, a neki imaju u tome i iskustva.
Napiši nam ukratko o sebi i svojoj životnoj situaciji, možda ti možemo pomoći.
Pošalji nam svoje ime i adresu, javit ćemo ti se.

Podatke ćemo koristiti uz puno povjerenje i nećemo ih dati trećoj osobi.
Avanturisti isključeni.
Odgovore molim poslati na Poste Restante u Helsinkiju, šifra «Pokušajmo zajedno».

Pukovnik je smatrao da je spominjanje avanturista u tekstu oglasa bilo suvišno, ali direktor Rellonen htio je to svakako spomenuti. On je u mladosti imao iskustva s oglasima u rubrici dopisivanja te su mu se znale javljati mnoge žene sklone avanturi premda je on tražio iskreno i uravnoteženo društvo.

Pukovnik je smatrao da taj oglas ne treba staviti u rubriku osamljenih srca. Oglase u toj rubrici smatrao je glupostima, smetlištem ljudi koje muči glad za romansom i erotikom. Samoubojstvo je mnogo ozbiljnija stvar. Predložio je da se oglas stavi u rubriku umrlih. Pukovnik je procijenio da ljudi koji smišljaju samoubojstvo sasvim sigurno rado čitaju obavijesti o smrti. Tako će njihova vijest sigurno doprijeti do zainteresiranih čitatelja. Rellonen je obećao odnijeti tekst oglasa u redakciju novina.

Pukovnik je ostao u vikendici, a Rellonen se za to vrijeme odvezao u Helsinki obaviti neke poslove. Istovremeno su se dogovorili da Rellonen na povratku donese još hrane i drugih potrepština. Pukovnik je rekao da će se on u međuvremenu javiti u komandu i obavijestiti poslodavca kako kani ostati na godišnjem odmoru. Bi li mogao provesti barem početak godišnjeg u Rellonenovoj vikendici? Kod kuće u Jyväskyli nije imao nikakvog posla, tamo je sve bilo prazno.

- Ma naravno, možemo provesti udvoje i čitavo ljeto ovdje na obali jezera Humala.

Prilikom davanja oglasa u novine Rellonen je saznao da mora platiti u gotovini. Službenik je pročitao tekst i odlučio da naplatu ne može izvršiti računom. Koliko je razumijevao stvar, bilo je upitno kako bi se naplata mogla izvršiti naknadno. Moglo se pretpostaviti da će račun morati platiti nasljednici, a njihova voljnost pri izvršenju plaćanja bila bi dvojbena.

Rellonen je otišao kući po posteljinu. Žena ga je pitala kako je prošlo Ivanje. Rellonen je rekao da su ivanjska noć i jutro bili deprimirajući, ali da je onda slučajno naletio u nekom starom sjeniku na nekog čovjeka iz Jyväskyle, baš pravu ljudinu. Čak ga je i pozvao kao gosta u vikendicu.

- Samo sve pospremite, izjavila je žena.

- To je neki Kemppainen.

- Hmmm, ne poznajem ja sve Kemppainene.

Rellonen je pitao jesu li dolazili ljudi za utjerivanje duga za vrijeme njegova izbivanja. Žena je rekla da je netko nazvao nekoliko dana prije Ivanja. Utjerivač je prijetio da će staviti zabranu na prodaju vikendice na jezeru Hulama dok se istraga o proljetnom stečaju ne završi.

Navraćanje kući deprimiralo je direktora Rellonena. Bilo mu je drago što se vraća u vikendicu u Häme. Vozeći se natrag, uplašila ga je pomisao: a što ako se pukovnik Kemppainen u međuvremenu objesio? Ako si je Kemppainen nešto učinio, što bi se njemu dogodilo? Morao bi si sigurno odmah ispaliti metak u glavu.

Hodajući duž škriputave šljunčane ceste prema obali svoje vikendice, Rellonen je ćutio pun miris ljeta, slušao je neprekidni cvrkut ptica, a došavši u dvorište svoje vikendice, vidio je kako pukovnik Kemppainen izlazi iz drvarnice s naramkom drva za saunu. Rellonen je s olakšanjem viknuo:

- Zdravo, Hermanni! Još smo živi i dobro nam ide, zar ne?

- Pa eto... Obojio sam tu tvoju vikendicu da mi prođe vrijeme, vidio sam da ti to nisi uspio dovršiti.

Rellonen je priznao da tog proljeća baš nije bio raspoložen za posao. Pukovnik ga je razumio.

Obojica su provela tjedan dana u tom jezerskom krajobrazu očekujući žetvu odgovora na novinski oglas. Živjeli su mirnim, ugodnim životom, uživali su u ljetu, razgovarali o životnim problemima i promatrali prirodu. Ponekad bi popili malo vina, sjedili na moliću s pecaljkama u ruci i gledali jezero Humala. Pukovnik Kemppainen se čudio rastrošnom načinu na koji je Rellonen trošio alkohol: kad bi boca bila dvije trećine ispijena, Rellonen bi je brižno zatvorio čepom i svaki put kad bi otišao do obale, bacio bi bocu u jezero. Boca bi ostala plutati i s vremenom bi otplutala na suprotnu obalu. Udaljenost do te obale iznosila je nekoliko kilometara, a pošiljatelj pića nije mogao biti siguran gdje će boca biti izbačena.

- To ovdje rade gotovo svi vlasnici vikendica. Postao je običaj ostaviti trećinu pića u boci i poslati dalje, objasnio je Rellonen.

Pukovnik još nije shvaćao takvu rastrošnost. Alkohol je u Finskoj skup, zar ga se isplati bacati u jezero?

Rellonen mu je kazao da je riječ o starom provjerenom načinu održavanja veze. Netko je to napola slučajno započeo prije mnogo godina. Do Rellonenova je molića doplutala prva boca pića prije sedam godina, bio je to izvrsni konjak *Charante*. Slađahno je doplovio u mamurno kolovoško jutro i spasio situaciju. Čim se dućan s alkoholnim pićima ujutro otvorio, Rellonen je platio svoj dug jezeru. Povremeno, a posljednjih godina sve češće, na obali bi se pojavilo još boca. Običaj se polako raširio diljem jezera. O tome se nije previše govorilo, bila je to skrivena tajna ljudi koji su ljetovali na jezeru Humala.

- Prošlog ljeta dobio sam tri boce sherryja, a malo prije no što se jezero zamrznulo još i jednu bocu votke i jednu rakije. Bile su tako pune da su se jedva održavale na površini. To čovjeka razgali. Čovjek pomisli kako negdje na suprotnoj obali postoji srodna duša, darežljiv ljubitelj dobroga konjaka, ili neki pošteni pijanac koji bocom votke misli na nepoznatog bližnjeg negdje na drugom kraju jezera.

Jedne je večeri na klupi u sauni pukovnik Kemppainen gledao golo tijelo svojeg prijatelja na kojem je bio poprilično ožiljak. Rekao je da se već dugo čudio kakav je to ožiljak. Je li kolega bio ranjen u ratu, ili odakle mu tragovi rezanja?

Rellonen je rekao kako je premlad te da nije stigao ratovati. Kad je izbio rat, bilo mu je samo godinu dana. Ali život u Finskoj je i u mirnodopsko vrijeme bilo poprilično ratovanje. Rekao je da je četiri puta otišao u stečaj. Od toga su mu ostali ožiljci.

- Mogu ti priznati da sam nakon svakog stečaja bio tako deprimiran da sam svaki put odlučio počiniti samoubojstvo. Nije ovaj pokušaj na Ivanje bio prvi. A neće valjda biti ni posljednji, tko zna.

Rellonen je rekao kako je već triput pokušao samoubojstvo. U vrijeme prvog stečaja, šezdesetih, odlučio se raznijeti. U to je vrijeme imao građevinsku firmu. Posljednje gradilište bilo je u Lohji. Eksploziva mu nije nedostajalo, ali profesionalnog znanja jest. Rellonen se povukao u građevinsku baraku s poprilično količinom eksploziva na koju je pričvrstio dva upaljača i dva fitilja. Eksploziv je stavio u hlače.

Samoubojica je sjeo s eksplozivom na svoj radni stolac i zapalio oba fitilja. Istovremeno je pripalio i posljednju cigaretu.

Eksplozija je samo djelomično uspjela. Zapaljeni fitilji su propalili na gaćama dvije velike rupe i prouzročili grdne opekotine na nogama. Rellonen nije mogao podnijeti žarenje rastaljenih fitilja te je urlajući izletio iz barake. Komadi trotila kliznuli su duž nogavice niz nogu jer se jedan upaljač otkinuo. Upaljač eksploziva je prasnuo i gadno mu ozlijedio stražnjicu i rebra. Preživio je, ali ostali su poveći ožiljci. Drugi upaljač je eksplodirao utaknut u eksploziv koji je ostao u baraci, što je rezultiralo rasprskavanjem čitave građevine čiji su komadi odletjeli na udaljenost veću od 70 metara.

Nakon idućeg stečaja 1974. godine Rellonen se pokušao upucati sačmaricom koju je vezao uz deblo na ladanju kod svojeg punca u Sonkajärviju. Namjeravao je napraviti lovačku klopku u kojoj bi puška ubila plijen, to jest njega. Rellonen je bio poprilično pijan kad je pripremao samoubojstvo, pa ga je pucanj umalo promašio.

Rellonen se okrenuo na klupi u sauni i pokazao pukovniku ožiljke na leđima. Tu su se vidjeli tragovi sudbonosnog pucnja. Jedno olovno zrno prodrlo je sve do plućne maramice, ali Rellonen je, nažalost, preživio vlastitu klopku.

Pretposljednji put Rellonen si je odlučio prerezati žile. Uspio je prepiliti tek venu na lijevoj ruci. Tu se onesvijestio vidjevši vlastitu krv. Kao uspomena na taj pokušaj ostao je još jedan poprilično ožiljak.

Zbog svih tih neuspjelih pokušaja Rellonen je odlučio nabaviti revolver. Procijenio je da bi se time konačno mogao ubiti. Ali, kao što je to pukovnik znao, i to je ostalo na pokušaju.

Pukovnik Kemppainen je gledao ožiljke. Smatrao je da je Rellonen iskazao u svojim ubojitim pokušajima veliku odlučnost. Sâm pukovnik prije nije pokušavao samoubojstvo. Ali kolega mu je bio iskusni veteran kojeg je valjalo poštivati zbog dugogodišnje predanosti toj zanimaciji. ■

S finskoga preveo Boris Vidović

PONEDJELJKOM

Sportski prilog na osam stranica u boji

SPORT

UTORKOM

Prilog o kulturi na osam stranica u boji

Kultura

SRIJEDOM

Prilozi o gospodarstvu i multimediji, svaki na osam stranica u boji

Mmedia GOSPODARSTVO

ČETVRTKOM

Vanjskopolitički prilog na osam stranica u boji

HRVATSKA EUROPA&SVIJET

PETKOM

Najopsežniji program hrvatskih televizijskih postaja na 16 stranica u boji

RTVvodič

SUBOTOM

Vrhunac tjedna

7dana

UREDNIŠTVO - Telefon: 61 61 680 i 61 61 682 / Faks: 61 61 650 i 61 61 602 / E-mail: vjesnik@vjesnik.hr / MARKETING: Telefon: 61 61 69 / Faks: 61 61 709 / E-mail: marketing@vjesnik.hr

k

Noga filologa

Smrznute riječi

Neven Jovanović
http://filologanoga.blogspot.com

Sred ovih vrućih ljetnih dana, riječi smrznute u obliku raznobojnih bombona padaju s neba i otkrivaju jednu od temeljnih ljudskih težnji na koju je u proteklih 24 sata potrošeno 1.565.557 američkih dolara. Čemu raditi zalihe onoga što uvijek imamo pri ruci? S preporukom za ljetnu lektiru!

Pantagruel i njegovo društvo, ploveći morem, odjednom su čuli glasove: muškaraca, žena, djece, konja; isprva samo glasove, onda su počeli razabirati i pojedine riječi. No sve je to dopiralo niotkuda – nikoga nije bilo na stotinu milja uokolo – i Panurg se preplašio. Peljar im je, međutim, objasnio da plove rubom Ledenog mora, gdje se početkom zime odigrala strašna bitka između Arimaspijaca i Nefelibata; zrak je bio toliko hladan da su se u njemu zaledili riječi i krici, udarci, zvonjenje oštrica, sudari oklopa i njištanje konja; i sada, nakon zime, svi se ti zvukovi polako otapaju i može ih se čuti.

Pantagruel je pak prikupio i bacio na palubu nekoliko pregršti riječi koje su se tek djelomično otopile; bile su veličine bombona i različitih boja. Kad bi se potpuno otopile, čuli bi ih, ali ih nisu razumjeli; naravno, budući da su bile na barbarskom jeziku. Društvo je htjelo nekoliko zgodnih riječi sačuvati kao rezervu (u ulju i čistom sijenu, kako se čuvaju snijeg i led), ali Pantagruel je to odbio: čemu raditi zalihe onoga što uvijek imamo pri ruci?

Toplo krepko ljeto

Smrznute su riječi već dugo popudbina evropske kulture. Gotovo paralelno s Rabelaisom, o njima je pripovijedao Baldassare Castiglione u *Dvoraninu* (kod njega su se smrzle riječi na granici Poljske i Moskovskoga Kraljevstva); 1710, u Addisonovu časopisu *The Tatler*, komplikacije izazvane smrzavanjem riječi doživljavaju francuski, nizozemski i britanski pomorci tijekom oluje na području imenom Nova Zembla; trubaču o kojem priča barun Münchhausen zvukovi su iz instrumenta počeli izlaziti tek kad se ugrijao kraj vatre u kuhinji; ovaj se motiv susreće i u američkom, kanadskom i ruskom folkloru.

No, koliko znamo, ideja o smrzavanju riječi prvi je put zabilježena u grčkoj antici, u helenističko doba, kod Plutarha (1. st. n. e). U 79. eseju iz zbirke *Moralia* Plutarh spominje priču antičkog komediografa Antifana o gradu u kome je bilo tako hladno da bi se riječi smrzle čim bi ih stanovnici izgovorili, te bi se otopile i zazvučale tek sljedećeg ljeta. Plutarh Antifanovoj pričici daje moralistički obrat, napominjući da isto vrijedi i za Platonova učenja: ulivena u mlade uši učenika, ona kod većine ostaju neshvaćena dokle god mladići ne sazriju, dok ne stignu do "toplog krepkog ljeta svoga vijeka".

Platon bakterija

Dakle, poput mnogih drugih priča, smrznute su riječi "u zraku" – u optjecaju, najvjerojatnije kao dio usmenog folklora – bar od vremena antike. Ovo i nije neko posebno dojmljivo otkriće – pogotovo ne zato što nas na Antifana i zamrznuti Platonov nauk podsjeća sam Rabelais, odnosno Pantagruel, u poglavlju koje neposredno prethodi prebiranju smrznutih riječi (radi se o poglavljima 55. i 56. četvrte knjige *Gargantue i Pantagruela*). Zanimljivije je, međutim, primijetiti kako Rabelais *konkretizira* ideju koju su Antifan i Plutarh samo skicirali – smrznute riječi, kod Plutarha puko apstraktno polazište za analogiju s razumijevanjem Platona, kod Rabelaisa dobivaju detaljno razrađenu tjelesnost: imaju oblik, boju, sadržaj, namjenu – znamo čak i na kojem su jeziku (stranom). Razmislimo li malo, uočit ćemo i da Rabelais mijenja *smjer* u kojem funkcioniraju riječi. Platonova učenja koja, poput bakterije u obliku spore, čekaju povoljne uvjete da bi se aktivirala, jesu poruka upućena u budućnost. Nasuprot tome, Rabelaisove riječi i krici – koji su, u času otapanja, *izvan* konteksta, često i groteskno tako – tek su *trag prošlosti*.

Deponij riznica

Smrznute su riječi, jasno vam je, savršena metafora filologije – u obje njezine društvene uloge. Smrznuta Platonova učenja, koja će nam, u trenutku kad ih budemo sposobni čuti, otvoriti nove horizonte, razlog su zbog kojeg se starogrčka i latinska filologija nazivaju *klasičnom* filologijom. Klasična je filologija ovdje čuvarica onoga najboljeg što je čovječanstvo dosegnulo – i stoji na raspolaganju onome tko je to najbolje spreman čuti. S druge strane, smrznute riječi kao tragovi prošlosti – tragovi koje treba nekako dešifrirati, protumačiti – znak su one filologije koja prošlost doživljava ne kao riznicu svjetske mudrosti, već kao deponij krhotina drugoga svijeta, drugih svjetova.

Kad smo već kod toga, Rabelais je u svojoj razradi priče o smrznutim riječima oštroumno naznačio i zašto ljudi smatraju da je filologija nepotrebna. Čemu konzervirati tuđe stare riječi ako i svojih imamo dosta i previše? Odnosno, čemu se okretati nerazumljivoj prošlosti – kad već sadašnjost oko nas traži angažman svih naših energija?

Grane pilimo

Ovo je neugodno pitanje, jedno od onih koje je riskantno postavljati – odviše se lako pretvore u piljenje grane na kojoj sjedimo. Čemu danas filologija? Čemu, uopće, prošlost, ako nije turistička atrakcija ili anabolik za pumpanje nacionalne svijesti? Nije li bolje baviti se nečim što je konkurentno na globalnom tržištu?

Mimo svih racionalnih odgovora i argumentiranja, opsjeda me nešto iracionalno. Opsjeda me činjenica da mi je zamisao o zamrznutim riječima – upravo riječima veličine bombona, različitih veličina, koje se tope u rukama i puštaju svjedočanstva davno prošlih trenutaka – da mi je ta zamisao vraški privlačna.

Vrlo je lako reći "nama prošlost ne treba" (to jest, svaka osim one geopolitički, ideološki i tržišno korisne).

A onda pogledate oko sebe.

I vidite ljude koji dobar dio svog života i energije – katkad čak *najbolji* dio – ulažu u izmišljene svjetove. U svjetove koji postoje jednako kao što "postoji" prošlost.

Drugi život

Izmišljeni svijet može biti mrežna kompjuterska igra *Second Life* (trenutno: 7.564.272 stanovnika, 1.565.557 američkih dolara potrošeno u posljednjih 24 sata); svijet *Gospodara prstenova* ili Harryja Pottera; svijet televizijskih serija; svijet Turnerovih ili Miróovih, ili bilo čijih drugih, slika; svijet nogometa ili kartanja; svijet sportskog klađenja. Ljudima ti izmišljeni svjetovi trebaju. Nešto ih vuče onamo. Žive u samome središtu pulsirajuće, krvave, sirove stvarnosti – a traže izmišljeno. I ta se težnja čini jednako toliko sastavnicom ljudskosti koliko i probavni sustav, ili seksualni nagon, ili jezik.

(Pritom, primjećujete, nijedan od *dobrih* izmišljenih svjetova nije bez pravila; čak – paradoksalno – izmišljeni je svijet tim privlačniji što više pravila ima. I, istovremeno: izmišljeni je svijet tim bolji što više sliči stvarnosti – uz određena poboljšanja, dakako.)

Traženje drugog svijeta u prošlosti jest, zapravo, *građenje* drugog svijeta. Gradimo od ostataka prošlosti, rame uz rame s tisućama drugih takvih graditelja; naši kolege istovremeno su nam i suci (kao što smo i mi njima); pravila se mogu od vremena do vremena mijenjati, ali se, u načelu, moraju poštivati – jedina greška koju u svemu tome možemo počiniti jest da mislimo da se bavimo *stvarnošću*. Bavimo se, svakako. Na isti način kao što se bavi *Second Life*.

Otopljene riječi

Dio povijesne fascinacije zamrznutim riječima potječe, svakako, iz činjenice da je zvuk, tijekom golemog dijela ljudskoga postojanja, jedan od etalona nepostojanosti, prolaznosti, neuhvatljivosti; poput vremena. Zamrznuti riječi znači uhvatiti neuhvatljivo, ovladati neovladivim. Zapravo nam je danas, u svijetu koji vrvi mogućnostima zapisa zvuka, pokreta, trenutaka, teško pojmiti pravu mjeru dramatičnosti ove ideje. Da bismo je pojmili, morali bismo posegnuti ne do lanjskog ljeta, nego *stoljećima* unatrag. Zamislite mp3 *Muke po Ivanu* koju dirigira sam Bach; snimku govora Matije Gupca; DVD Petrarkina čitanja *Kanconijera*, ili Sokratovih predavanja. Jednako tako – zamislite zvučni zapis jednog posve običnog ljetnog dana u srednjovjekovnom Dubrovniku, ili nekog nigdje zabilježenog okršaja rimske legije s Ilirima, ili jednog ritualnog obilježavanja ljetne ravnodnevice kod neandertalaca.

Pazite – to nije *zaustavljanje* vremena; zamrznute riječi same po sebi nisu privlačne, one postaju uzbudljive tek kad se počnu topiti, tek kad zaustavljeno vrijeme ponovo poteče. Pazite – to nije regresija, žal za propuštenim šansama, za onim što se nikad više povratiti neće; za dobar dio prošlosti možemo samo željeti da se nikad više ne ponovi. Svakako – to *jest* eskapizam, privremeno bježanje od neizbježne i nerazumljive i nesavitljive stvarnosti. Ali, više od svega, to je *igranje*. Riječi koje se smrznu – u bombon. Rekonstrukcija stvarnosti – uz određena poboljšanja. Igranje.

P. S. Rabelaisa možete ponijeti na more u prijevodu Mate Marasa (Zagreb: Matica hrvatska, 2004).

10 GODINA MMC-a

Popratni programi:

NIZOZEMSKI TJEDAN

1. – 7.7.2007.
STEIM, *Mobile Touch*, izložba interaktivnih zvučnih sprava
Mali salon
otvorenje 1.7.2007. 20.00
radno vrijeme 10.00 – 13.00 i 18.00 – 21.00

2. – 4.7.2007.
ULAY, Radionica performansa (zatvoreno za javnost)
MMC

3.7. 2007.
ŠAHIN ŠIŠIĆ, *Margina* 1988, *Sense of Life* 2007
ZORAN KREMA, IVAN BANOVIĆ,
MATTEO SABBADINI i RICARDO SABBADINI, *Bruno* 2007
projekcija filmova, početak u 20.00
MMC

5.7. 2007.
Javna tribina «INSTITUCIONALNO-ALTERNATIVNO»
MMC, 18.00
Mirjam Westen (Museum voor moderne kunst, Arnhem)
Theus Zwakhals (Montevideo)
Plamena Šarlija (Odjel gradske uprave kulturu, Grad Rijeka)
Nina Obuljen (Ministarstvo kulture RH)
Damir Čargonja (MMC d.o.o., direktor, Rijeka)
Davor Mišković (predsjednik, NGO Drugo more, Rijeka)
Branko Franceschi (MMSU, direktor)
uvodno izlaganje Mirjam Westen

Video dokumentacija performansa iz zbirke MONTEVIDEO
selektor Theus Zwakhals
MMC 21.00

6.7. – 30.7. 2007.
TOINE KLAASSEN, samostalna izložba
Galerija O.K.
otvorenje 6.7. 2007. 21.00

Program su omogućili:
Veleposlanstvo Nizozemske u Zagrebu
Mondriaan Foundation

Koninkrijk der Nederlanden

KUPALIŠTE KANTRIDA
„MORSKI PRASAC"
04.07. 22 SATA

KONCERT:

GORI USSI WINNETOU I ONE PIECE PUZZLE

REVIJALNA TRIPERIJADA UDRUGE „TRIPERI"

4.7. - 28.8.2007.

MUZEJ MODERNE I SUVREMENE UMJETNOSTI

mmsu

MMC

USUSRET 40 GODINA KLUBA PALACH

Program potpomognut sredstvima Ureda gradske Uprave za kulturu Grada Rijeke, Ministarstva kulture RH i Primorsko-goranske županije

medijski pokrovitelji: NOVI LIST SVID 98,4 RADIO RADIO RIJEKA zarez

cmyk